

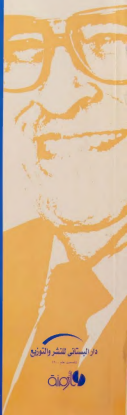
مجالدة المستحيل

إدوار الخراط

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

دار البستاني للنشر والتوزيع
(تأسيس عام 1987)

alqad



مجالدة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة -

الكتاب: مجلدة المستحيل
مقطع من سيرة ذكية للكتابة
المؤلف: إدوار الخراط

الطبعة:

دار أرملة للنشر والتوزيع

ص.ب: ٢٥٢٧٠

صان ١١١٩٥ الأردن

شارع وادي صقر، صارة الفوحة، ط٤

الهاتف: ٥٥٢٢٥٤٤

E-mail: Elias@Parkouh.Net

رقم الإيداع: ٩٤٧ / ٤ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولي: 9-204-09-9957-9 I.S.B.N.

دار البساتين للنشر والتوزيع

٢٩ شارع الملكة اللى شارع مصر

٤ شارع على توفيق شوشة - مدينة نصر - ١١٢٧١

هاتف: ٥٩٠٨٠٢٥ - ٥٩٠٨٠٢٦

E-mail: boustany@boustany.com

Web-Site: www.boustany.com

رقم الإيداع: ١٧١٤٥ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولي: 9-74-5383-977 I.S.B.N.

ترجمة: محمد عبد الحليم

© جميع حقوق النشر والترجمة والطبع محفوظة للناشرين

إدوار الخراط

مجالدة المستحيل
مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة


دار الحكمة للنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ٢٠٠٨


الأزوة

المحتويات

٧	- بين يدي الكتاب
٩	- قالت عراكلة دلسي : «أعرف نفسك»
٣٧	- سقوط القناع —
٤٨	- أنا والبحر
٦٧	- لم أعد نورساً وحيداً على صخرتي
٧٦	- الفصول الأربعة —————
٧٩	- الأسكندرية تراهبا زعفران وترميمها كذب ..
٨٤	- مطارح العشق من الأسكندرية إلى أخميم
٩٢	- تنويمات على مقام السيرة الذاتية -
٩٧	- كتابتي في زمن متقهر ..
١٠٥	- تجرّيتي القصصية وجذوري الفكرية
١٢٩	- ما زلت أكتب الجملة الأولى..
١٣٣	- مفامراتي لا تنتهي أبداً .. - - - - -
١٣٨	- الحلم عندي واقع لعله أقوى من الواقع
١٤١	- عن الرواية عندي، والسؤال، والمعرفة ———
١٤٨	- النصّ الشمري
١٥١	- إلى أين تُخفي بي أمواج اللهاي
١٥٥	- الصور الفنية الجميلة تزخر بها بل تؤكد الحكايات .. -
١٦٠	- الوجه الآخر للفنان التشكيلي .. -
١٦٢	- من الرصد البصري مروراً بالحسي إلى التذوق الصوفي

١٦٩	- من الواقعية السحرية إلى الكتابة عبر التوعية
١٧٤	- المرأة في تجديتي الأدبية
١٧٩	- تبايرج وقائع هندية قديمة ---
١٨٨	- ضد تعلق الرأي العام
١٩٢	- مسيرة نصف قرن
١٩٧	- أرحب بال نقد ---
٢٠٩	- لا أمتلك مشروعاً أدبياً
٢٠٧	- اللغة هي الوعي
٢١٢	- لست منظراً ولا ناقداً مختزلاً.
٢١٧	- أعشق السفر والمغامرة
٢٢٠	- إن لم تكن الترجمة عشيقة فهي رفيقة
٢٢٢	- حجارة بويللو في متاهات أحمد مرسى -
٢٢٦	- حجارة بويللو في طليطلة
٢٢٨	- المرايا

بين يديّ الكتاب

ليس هذا الكتاب مما يجري مجرى «السيرة الذاتية» بمعناها الدقيق أو المألوف، فليس فيه تراتب زمني، بل تأتي الفصول أو الفقرات، كلٌّ كلاً منها مستقل بذاته، يمكن أن يُقرأ وحده، وما عنيت بأن «أسرد حياتي» - إن كان لذلك قيمة - بل لعل حرصي إنما هو أساساً أن استشف الشأن العام من تضاعيف «خبرة خاصة» أو على الأقل أن أحاول ذلك.

ذلك يعني - ربما - مواجهة للمستحيل، ولكن ما من يدٍ في ذلك السعي، من المواجهة، أعني مواجهة السعي إلى معرفة الذات هي مطلبيتها معرفة للآخرين، بما يتيح ذلك من تراحم وتواصل لا قيمة للحياة من غيرهما.

لذلك يبدو أن تمّ تكراراً لوضع نغمات رئيسية في هذا الكتاب، أرجو مع ذلك أن يكون في «التكرار» إضافة جديدة كل مرة.

إنني مدين لأصدقاء وزملاء أسهموا في حواراتٍ لهم معي، بأستلهم الخصوبة، في دعوتي إلى التفكير والتأمل والاستجابة، مما كان من حصيلة هذا الكتاب.

♦ قالت عرفة دلفي : «إعرف نفسك» ، «إعرف نفسك»

قلت : سأحاول

إذا كانت عرفة دلفي قالت «إعرف نفسك» فمن أصعب الأمور ، على ما أعتقد ، أن يُعرف المرء نفسه ، أو أن يتعرف على نفسه ، لست أظنني من النوع الذي يريد ، أو حتى يجب أن يُطلع الناس على مسيرة حياته إلا بالقدر الذي قد يجد فيه الآخرون نوعاً من التشاؤك أو الحيرة أو التعاطف مع تنازع إنسانية ، لا اعتبرها شخصية فحسب . أي أنني أريد أن أخرج بالسؤال من النطاق الشخصي إلى نطاق لعنني أمل أن يكون أوسع قليلاً .

حياتي الشخصية هي حياة مثقف مصري في هذه الحقبة الحافلة بالأحداث والتطورات من أجل إرساء قيم معينة . تقلبت في مختلف أنواع الأعمال ، عملت ما يشبه العمل اليدوي تقريباً ، في مخازن البحرية البريطانية في كفر عسري ، بالإسكندرية في ١٩٤٥ و ١٩٤٦ بينما كنت أهد لإجازة الليسانس في الحقوق من جامعة الإسكندرية وكنت أشترك ، بكل تقاليد ، في حركة ثورة وطنية تروفسكية في الوقت نفسه . وعملت أيضاً في فروع مختلفة من الأعمال المصرية والتأهيلية حينما كانت هذه الأعمال تخضع لقيضة زمرة من المستوطنين والأجانب الخاضعين للمنفذ المعادي للبلد بصفة خاصة ، وللعرب بصفة عامة .

تقلبت في أطوار الكفاح الوطني ، شاركت في الحركة الثورية العلنية والسرية ضد الإنجليز والملك والباشوات ، ثم انتهيت إلى منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي ، وأعداد الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، حيث أظنني قمت بشيء له مغزاه ، لا من الناحية العامة فقط ، بل أيضاً من الناحية الشخصية ، ومن الناحية الأدبية .

أرست هذه الحياة ، بالتأكيد ، أساساً فكرياً معيناً . شارك في إرساء هذا الأساس نوعاً من التهم للقراءة والإطلاع ، وشغف شديد ، بل لإعج ، للبحر ، كان يدفعني ، وما يزال وسيظل يدفعني ، في ما أرجو ، للبحث المستمر عن قيم مثل «الحقيقة» ، بمعانيها وتجلياتها المختلفة ، مثل

«الجمال» بتشككه للثبات، والمحبة، والفهم، والرفقة، والاتصاف نحو عذابات الناس، والبهجة
 أبهى وأفرحهم. للبحث عن مشاركة وجدانية، بل أكاد أقول صوفية، في تجربة الحياة والموت
 «بالتفنى الكوني والطبيعي» أيضاً. «هذا كله جعل من للتطلمات الفكرية عتني أمراً يلتصق التصاقاً
 حميماً بأمال الناس المعطين والبسطاء والامهم، كما أنه يتسم، فيما أعلن، بنوع من الرحمة لنا أي
 للبشر جميعاً.

لا أريد أن أستخدم كلمات كبيرة، أكثره «الكلمات الكبيرة». لكنني أريد أن أشير فقط إلى
 معانٍ كبيرة. البؤرة الجفورية في هذا الأساس الفكري هي «الأساس الاشتراكي»، بمعناه الواسع
 والعميق، بمعناه الذي يجمع بين السمي نحو العدالة: العدالة الاجتماعية بالتأكيد، والعدالة
 «الكونية» إذا صح التعبير، أي العدالة المطلقة، والسمي نحو الحب، في الوقت نفسه. السمي
 نحو الإنسان، وقبل كل شيء: الحرية من الضغوط الاجتماعية، الحرية من الضغوط الاقتصادية،
 الحرية، أيضاً، من الضغوط التي يضعها الإنسان لنفسه، والتي يضعها الإنسان لزميله من الناحية
 الشخصية أي من ناحية العلاقات الشخصية بين الناس بعضهم وبعض.

هذا كله يشكل شيئاً من المطلق الفكري الذي أصدر عنه، إلى جانب نوع من التقدير والفهم
 لأساسة إنسانية معينة، هي مسألة الوضع الإنساني الذي يتميز بانطلاق مستمر ومحرق نحو هذه
 القيم، نحو هذا الجمال، نحو هذا الحب، نحو هذه الحرية، يقابل دائماً إحباط، لا أقول إنه
 إحباط مستمر بل أقول إنه إحباط يتصاعد، ثم يهبط، ثم يدفعه، دائماً وأبداً، هذا الإصرار
 الإنساني العنيد نحو تحقيق ما أسماه «اللعاني الكبيرة»، أو «القيم الكبيرة».

قد يكون السؤال الذي يترتب على ذلك، بالضرورة، هو: هل أنقصتُ حياتي لنوع من
 للحاكمات العقلية، والتقدّمات، حتى وصلت بها إلى هذا التكوين؟

لعل الإجابة، فيما هو واضح: نعم، في كل لحظة، في كل لحظة. هذا الإحضار يطلق،
 في الواقع من شيئين: من معرفة، لعلها موهبة لدنية في التحليل، عكوف على الذات وعلى
 الآخرين، نلمس مستمر للذوات والأسباب والنتائج والاحتمالات القائمة في كل موقف، هذا
 يدفع، بالتأكيد، إلى نوع من التخصص المستمر، لا أقول «للحكمة» بل أقول «للتخصص». حيث
 أن للحكمة قد تستدعي الحكم، ولكنني، في غالب الأحيان إلا في المسائل الحكيمة، ربما، أعلن
 الحكم، أترك للفرضة الأخرى، وللإنكفية الأخرى، وللأحتتمال الأخر، مكاناً في كل ما انتهى
 إليه من نتيجة.

لكن المسألة ليست عقلية فحسب، هي أيضاً مسألة تتأق من نزوع شخصي ذاتي بلغني، بأصابع مرتعشة، إلى تلمس وجه الحقيقة، أي وجه من وجوه حقيقتها متعددة ومتنوعة بطبيعتها. هذا الانتفاخ الانفعالي نحو معرفة هذا الصديق أو هذا الجانب من جوانب حقيقة ما في كل موقف يفتح للمسائل جوانب كثيرة.. وهو الذي يجعل للمحاكمة ليست عقلية وحسب بل هي أيضاً انفعالية وجدانية.

هل يعني هذا أن هناك قضية أو قضايا فكرية ملحة تعمل على أن أجبر عنها بشكل ما، وتتخذ لهذا التعبير طرقاتاً وأساليب مختلفة؟ لعل ما يؤكد هذا ما أتطرق إليه من مقالات نقدية، أو أطروحات نظرية، لكنني أعتقد أنها ليست قضايا فكرية فحسب، أعتقد أنها قضايا تجمع بين بحث فكريّ دائب وبين نزوع انفعاليّ، ذاتي وإنسانيّ في وقت معاً. أو لعله ما يسمى بالنزوع الملائ بين الإنساني ما بين الإنسان والإنسان، أي أنه يتجاوز الذاتية للعقلية، لكنه أيضاً نزوع حميم، مرتبط بدناخل الإنسان، كما أنه يرتبط بخارجه، بمجتمعه، وبالكون الذي يعيش ويعود فيه.

السؤال التالي على ذلك مباشرة، قد يكون فعل ثم سمي ما أو الإدانة ما، من جانبي، لكني أضع أسساً فكرية أو عقلية لما أكتب من قصص؟

أظني لا أريده شيئاً بمعنى محدّد من قصصية متديرة. أعتقد، من غيرتي الشخصية، أن عملية الخلق الفني - وربما عملية التأمل الفكري أيضاً - لا تتأق عن إزاحة محدّدة مسبقة، بل تتأق عن ضبط نفسي، وفكري، وانفعاليّ ساحق، عندي على الأقل، وحارق.. بلغني إلى الكتابة بحيث يكاد يكون غيب الحياة نفساً مغلقاً، إن لم تحدث عملية الكتابة. لهما تجد كتابتي في نهاية اللطاف، وقياسها إلى طول فترتها الزمنية، كتابات قليلة لأنها لا تكتب إلا تحت مثل هذا الضغط، أي في مثل هذه الدرجة العالية من الاحتكام. وبالتالي فزاني لا أريده شيئاً، إنما أجد نفسي أحرق، أو أضيء إلى تحقيق صيغ وأشكال ومعان مرتبطة، بالطبع، ارتباطاً حميماً بمضمونها، من العلاج الفني. هذه الصيغ والأشكال يمكن أن أسميها، باختصار، بأنها الرقبة الجديرة أو البكر للخبرة الإنسانية، الدوران المستمر حول تلك الحقائق كآقتها كنز مرصوفة دونها ألف باب.. أطرق باباً وراء باب.

هذه الحقائق، هذه الأفكار، هذه القيم، هذه الكنوز هي أيضاً ما أزيد أن أسميها بأسمائها التي ابتللت وشاحت حتى رقت وابتللت، أريد أن أكتبها طرحة جديدة. نعم أيضاً، بمباراة أخرى، قيم الصديق، والحق، والمحبة، والتعاطف، والمأساة الإنسانية، والسعي الدائب أيضاً

نحو قهر هذه المأساة.

لست اعتبر نفسي ناقداً متخصصاً ولا شيئاً قريباً من ذلك.

إنني مثلاً لا أحب في القصة المصرية وخاصة العربية عامة كما نكتب اليوم شيئين أساسين:

.. لا أحب فيها اتخاذ موقف التسليح، والتفجير، وما كان يسمى به «الواقعية التقليدية».

.. كما أنني لا أحب فيها، أيضاً، الانتدفاع نحو صيغ من التجديد، دون أن يكون لهذا

الانتدفاع مضمون معنوي وحقيقي. لا أريد ولا أحب هذا الغموض الذي يتأتى عن السفطة أو القصور الفكري والتعبيري. لكنني أقبل، بل يشوقني جداً الغموض الناتج عن الكثافة والجدة..

هذان التياران: التيار التقليدي البالي، والتيار التجديدي الأخرق، هما الشيطان اللذان لا

أحبهما في القصة العربية.. وأعني، بدلالة، القصة القصيرة والرواية.. كما نكتب في كثير من الأحيان اليوم. ولكنني أرحب بالتجارب، والمقصص، والإنجازات التي خلصت من هذا المأزق، هذه هي التي أحبها وتشوقني جداً.

ومن ثم فإن مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عاليه» اتخفت سمات خاصة، ولعلها استمرت وتطورت في كتاباتي اللاحقة، أعلن أن فيما أشرت إليه مما سبق يومئذ إلى هذه السمات.

لعلني كنت.. وما زلت.. أسعى إلى إدماج، أو إدراج القصة القصيرة ثم الرواية، في سياقنا الحضاري الإنساني المعاصر، كنت.. وما زلت.. أريد أن أكسبها لفتها الحارة للتجدة. كنت.. وما زلت.. أريد أن أنزع عنها جمود القوالب القديمة، أياً كان نوعها، سواء كانت قوالب كلاسيكية، أو قوالب تجديدية. (هناك، أيضاً للتجديد قوالب). كنت.. وما زلت.. أريد أن أنلمس طريقي إلى هذه الشاعرة الإنسانية الكثيفة الحاشدة بالخيال واللسان، كما هي حاشدة أيضاً بسطوع أنوار السماء، من خلال فتحات مفاجئة. كان.. وما زال.. هذا سعيي ودأبي، بحيث لا أتقيد بما سلكه قبلي الآخرون. كنت.. وما زلت.. أريد (أو لعلني لا «أريد» بقدر ما أنا «مدفوع إليه»، طوعاً أو رغماً عني) أن أشتق درويماً جديدة، هي درويي، وكشفي الخاص، كما هي أيضاً درويب الآخرين وكشفوهم. الآخرون هم أيضاً ذاتي، أنا والآخرون كل واحد.

كثيراً ما كنت أنهمم أحياناً بأن قصصي تغلو عما يسمى به «الحس الدرامي»، أو الصراع بين التناقضات، أو الحوار لا بين الشخصيات فقط، بل الحوار بمعناه الأصق، أو ربما بالمعنى الباخثني.

بالطبع أقدر أن الأرضية الحقيقية للصراع في كتاباتي هي الأرضية الحقيقية للصراع كما أراه وأحسه وأعانيه وأعائشه، في ذاتي وفي الناس، صراع بين متناقضات لا تكف أبداً عن القتال، والحوار، والتلاقي، والعناق، والانفصام، والدوران حول بعضها بعضاً، كحركة أفلاك لا يرسمها قانون مسبق مسطور في لوح محفوظ أبدياً كان نوعه، بل هي حركة تخطط لنفسها القوانين: الصراع بين ما في الإنسان من نوازع العدوان الحميمة التي لا يمكن إنكارها، هو الجانب المظلم من الثنائية الماثوية التقليدية التي عرفها الأقدمون، وبين الجانب الخير، الخير، اللطيف، الذي يقاتل ولا يلقى السلاح. الصراع بين الصديق الباهر، وبين أنواع الزيف والفسخ والخداع، ومنها أيضاً الكذب على النفس.

الصراع بين النزوع نحو حب كامل أراه مستحيلاً، لأنه كامل، فيزيقي، وميتافيزيقي، جسدي وروحي، حسي وصوفي معاً وفي الوقت نفسه. ولكن السعي أبداً لا يتوقف. الصراع بين تلك القيمة الأساسية: قيمة الحرية، وبين تلك القيود والأصفاد التي يضعها المرء، أحياناً، لنفسه بنفسه، كما تضعها السلطة أو الطبقة الحاكمة، وتقيّد بها يديه وقدميه وعيونه، كما تقيّد روحه وفكره، صراع بين الجور والقهر، والاضطهاد والركب، أيضاً، تركيبة متداخلاً، بحيث يأتي من الخارج، من تركيبة للجمع، كما ينبع من الداخل، من تركيبة الذات، وبين العدالة. ذلك الحلم القديم الذي ظلنا نعرفه حتى أساطير الأوكين، وما زالت تحلم به «الأساطير المعاصرة»، ما زالت تسعى إلى تحقيقه حركة القوى الشعبية.

فهو معنى هذا أنني موزع بين قطبين. فكما أنني إلى جانب الحقيقة أو حقيقتي ما، على الأقل، في إطارها «الموضوعي»، فإنني أيضاً إلى جانب المثالية في إطارها «الحالم».

هذا نوع من الصراع بين متناقضين. أظن أنني حالم، وشاعري، وحتى رومانسي، بالمعنى المعاصر، لكنني، أيضاً أدرك تماماً ما في الحياة من خشونة، وما فيها من قسوة، أعرفها، وأعرف أيضاً كيف يتكيف المرء وكيف يكيّف نفسه مع المتطلبات العملية اليومية، بحيث يستمر هذا القتال الدائب بين ما نسميه «المثالية» - بمعنى الحلم - وبين ما نسميه «المادية»، أو «الضرورات الواقعية». أقدر أنني واقعي جداً، لكنني أعتقد - وهذا مهم جداً - أن «المثالية» جزء أساسي من «الواقع». أن «الحلم» لا يتفصل أبداً عن ضرورات الحياة اليومية، أن التطلع نحو الأسى هو البذرة القائمة في الأرضية الملية بالطين.

لعل هذا هو ما يجمع بين المتناقضات، ولكنه لا يحلها، لأنه لا حل لها فيما أظن. . . حتى

الموت - فيما أظن - لا يحل هذه التناقضات .

على هذه الخلفية أسأل نفسي أحياناً - كما أسأل أحياناً - هل أنا حقيقةً ، أعطط لقصصي ورواياتي قبل أن أكتبها ؟

لعلني لا أعطط بالمعنى الدقيق للحدّد ، قد أعيش القصة والرواية أحياناً طويلة وربما عقوداً متتالية ، بالطبع أضع شيئاً يشبه «الأسكيما» أو «الاسكتش» الأولي ، أي ما قد نسميه «الخطاطة» الخام الأساسية ، كما يقال . ولكن القصة في معظم الأحيان . تنطلق بنوع من الحيوية الداخلية فتعظم كل ما وضعت لها من تخطيطات . . وإذني أكتشف ، في أثناء عملية الخلق نفسها ، أنّ هناك من يخطئ لي من داخلي كما لو كان كاتباً آخر يكمن من وراء ستار . أحسّ بغموض ، يشحرك خلف تلك الأبواب ، ولكنّه يتحرّج اللحظة المناسبة ، ليقتحم كل السدود ، وكل التخطيطات أو الخطاطات .

أضعب ، بالطبع ، بين الحين والآخر ، مشهداً ، أو لحظة ، أو فكرة ، ولكنني كثيراً ما ألتقي بها بعيداً ، وألتقط منها نبماً جديداً .

يترتب على ذلك - ربما - سؤال أسأله أيضاً لنفسي : ما هو العامل الأقوى تحكماً بنشأة شخصي ثم بصيرها ؟

أظن أنّه لا شيء يتحكّم بها ، إنّما هي تتخلّق وتسير نحو مصيرها ، ربما ، من لقاء حار في لحظة من اللحظات ، أو وجه أراه في الشارع أحياناً ، أو صورة تبتثق فجأة من أعماق الطفولة البائدة ، عندئذ يبتثق أشخاص أعليشهم كما لو كانوا حقائق ، ولكنهم ، في الواقع ، مزيج غريب من الوهم والحلم والفكر والذكرى والتجربة المباشرة وغيرها .

بالطبع هذا السعي الفني الفكريّ نفسه ، يقع بضرورة الحال ، في سياق القصة - والرواية - أي العملية السردية في وضعها الراهن ، في مرحلتها الحالية . ومرة أخرى أحاول أن أشير إلى أبرز سمات وملامح هذه المرحلة .

بالطبع لن أخوض الآن في عرض تاريخي للقصة - والرواية - العربية ، ولكنني أشير إلى التطوّر البارز الذي تمرّ به القصة - والرواية - العربية الحديثة في مختلف أنظاراتها ، بدءاً من البحرين حتى المغرب العربي ، حيث يقتحم الأديباء ولا أقول الأديباء الشبان فقط بل أقول الأديباء الذين يحتلون اليوم مكانتهم الحقّة الجديرة بهم ، ويدعون اليوم باعتبارهم أصحاب هذا الحق . . يدعون فنّاً له سمات أنظمتها متميّزة .

أولى هذه السمات : أن القصة - والرواية - العربية على أيديهم تنبثق من أرض الواقع المصري خاصةً والعربي عامةً . أرض الواقع كلمة واسعة وخصيية ، ذلك أن الواقع بحيث واسعة وخصيية . إنه يشتغل ، فيما اعتقد ، على هذا اللغاض الذي غرّبه الأمة العربية ، بحيث أنها تجتاز مرحلة ميلاد جديدة ، كما أنها مرحلة محطة متصلة ، لعلها طالت بعض الشيء ، لكنها تبشر بالشيء الكثير ، رغم كل شيء . الواقع العربي - على سبيل المثال - يشمل فيما يشمله : تراثنا العربي - وما قبل العربي - وهو تراث عريق . يشمل أيضاً تراث تلك الحضارات القديمة الباقية التي أبدعناها نحن على هذه الأرض . أقول «نحن» وأعني بذلك : نحن وأسلافنا لأننا في ضمير الزمن وحدة واحدة . نحن وأسلافنا ومن سيأتي بعدنا ، أرض الواقع العربي تشمل أيضاً هذا الصراع الذي تخوضه الأمة العربية ضد قوى العلوان ، ضد قوى الإمبريالية ، ضد قوى القهر الصهيوني ، ضد قوى القهر الداخلي ، وضد نظم الحكم القائمة على «الوصاية» الأبوية أو الطغانية أو الاستبداد ، أو على هوامش محدودة جداً من الديمقراطية ، ضد مخلفات الانحيازات والتعصبات والمقاييم المعادية للإنسان التي ترسّبت أيضاً في وجداننا ، وفي ضميرنا ، نتيجة للمحنة الاستعمارية المباشرة الطويلة ، على أثر هذا الليل الاستعماري الطويل الذي لعله لم ينجل بعد .

كل هذه العناصر تشكل عناصر الأمل والتجديد والشباب والحياة ، عناصر الازدهار والتطلع إلى الغد ، هذه العناصر التي تكمن هي أيضاً بطبيعتها في هذه الأرض الغنية المعطاء الخصبة التي أثبتت عبر الأحقاب الطويلة مدى حيويتها ، ومدى قدرتها على العطاء ، والبذل لا في المنطقة فحسب ، بل في العالم كله .

إذا تفقنا على أن هذه هي السمات التي يمكن أن نعطيها أو نستخلصها كصفات ، أو بعض صفات ، على الأقل ، مميزة إن لم تكن شاملة ، لحقيقة الواقع المعاصر . . فمن هذه السمات تنبثق القصة - والرواية - العربية الآن . من هذه السمات تتضح التجارب وللحالات الشكلية والمضمونية التي يتودعها كتابنا اليوم ، وفي حسهم ، وفي وعيهم ، وفي ضمير موهبتهم أيضاً إدراكاً للإنجازات الفن القصصي ، لا في المنطقة العربية فحسب ، بل في العالم كله ، هي إنجازات أمتها تطورات الوضع الإنساني كله ، تطورات وإثرات الواقع الثقافي الحضاري في كل مكان ، فنحن لا نعيش في بقعة متعزلة بالطبع ، وإنما نحن كما نؤثر نتأثر . . وإنما أمتنا وطموحنا أن يكون تأثيرنا أقوى ، وأبعد مدى ، لكن عملية التفاعل المستمر بين واقعنا نحن ، كأمة لها خصائصها ، لها نكهتها ، لها تأثيرها ، لها طريقها في الحياة ، لا يتناظر مع الواقع الثقافي

الإنساني، لأننا جزء لا يتجزأ من هذه البشرية التي تعاني كلها شيئاً مما نعاي، ونحلم بأحلام نحن أيضاً شركاء بها.

صحيح أن هناك اختلافاً، وأن هناك انفصالاً، أو أن هناك تبايناً، بين عطاء الأجيال السابقة وبين ما يحدث الآن في ساحة القصة - والرواية - المصرية والعربية. ولكن: هل نستطيع القول إن هناك انفصالاً تاماً أو أن هناك ابتعاداً قاطعاً بين عطاء الأجيال السابقة، وحتى الجيل الوسط من للجددين، وبين عطاء الأدياء الجدد، سواء كانوا شباباً أو مسطرمين؟

أظن أن الإجابة تكون: «لا». هناك وحدة عضوية ما... هناك تدفق ما... هناك اتصال لا شك فيه، مع وجود سمات جديدة تكون ما أسميه حساسية جديدة.

هي حساسية أو ظاهرة أدبية لمعني أحدثها بالسنينات والسبعينات، أحدثها بالأسماء الجديدة، والمواهب الجديدة التي تنبثق في كل مكان من الوطن العربي، هناك نوع من التيار أو الموجة التي نجد لها سمات متماثلة. إنه لما يبعث على الدعشة، بل على الارتياح أننا نجد نفس الموجة الغائمة في أقصى المغرب تدور وتقلب في أقصى المشرق، كما لو أن صلة ما تتجاوز مجرد الاتصالات بالنشر والقراءة، ولعلّ الصلة أعمق، تنبع عن الواقع المشترك والشرائط المشتركة، ولعلها تنبع من ضرورات التطور الداخلية في المشروع الأدبي عامة، والمشروع الثقافي عامة.

قد يكون السؤال هنا هو: هل الدوافع التي تحرك هذه الحساسية الجديدة، وعننا تنبثق بهذه السمات والملامح المشتركة، دوافع اجتماعية موحدة، أم هي دوافع فكرية موحدة؟

أقدر أنها دوافع عامة موحدة يلعب فيها الواقع الاجتماعي، بسماته المتقاربة، دوراً بارزاً، كما يلعب فيها التصور الفكري، بموجاته المتلاحقة المتقاربة، دوراً بارزاً أيضاً. وتلعب فيها تلك الخصائص الموحدة لما قد أسميه «العقل العربي» أو «الروح العربية» أو «الثقافة العربية»، إذا ابتعدنا عن متاعات التخصص ومزلق الكلام عن العقل والروح... بل التزمنا بالتعبير السوسيولوجي (أو الاجتماعي)، فنقل الثقافة العربية، أو الحضارة العربية الواحدة، والمعاصرة، والتي كما قلت وكما أقول مكرراً: جزء لا يفصل، ولا ينبغي أن يفصل، عن الحضارة الإنسانية، وعن الثقافة الإنسانية المعاصرة، بكل ما فيها من سليات وإيجابيات.

ومع ذلك فإن الشكل أو الأسلوب، أيّا كان متحداً، أيّا كانت صفاته وخصائصه، يمكن أن يصبح «مطعاً». يمكن أن يصبح «قالياً». حتى الخروج على الشكل يمكن أن يتحسّن بدوره إلى شكل آخر، ويمكن أن يتحسّن بدوره، إلى قالب أو إطار جامد آخر، ولعلّ ذلك ما حدث بالفعل،

على نحو ما، بحيث أصبحت «الحساسية الجديدة» نغماً تقليدياً. فما هو المعيار؟

إننا نجد في القصة التقليدية، قوالب جامدة، صياغات موطنة مقننة، تركيزات كما لو كانت قد نزلت جاهزة ليست فيها حرارة الكشف، وصدق المغامرة، وانفجار المعاشية والقدرة على تعظيم حتى هذا الشكل، أو القالب. نحن نجد في كل أسلوب، وفي كل صيغة، وفي كل شكل، شيئين: نجد الكاتب، أو الصانع، أو الحرفي الذي قد تكون عنده الكفاءة، قلت أو كثرت، على التزام القالب، وعلى صنع شيء محدد بطريقة محددة. ونجد الكاتب الموهوب، أي الفنان الحقيقي الذي لا يكون أبداً أداة للشكل، ولا يخضع أبداً لعبودية النمط، في يديه تتحرك «الصيغة» إلى «حيلة». تتحرك «القوالب» إلى دقائق من الموهبة والرؤية، نجد الكاتب الحقيقي، ونجد الصانع الحرفي الماهر، كما نجد الصانع غير الماهر، والمقلد الساذج البسيط، في كل الأشكال، في كل الصيغ، في كل المضامين.

المحور إذن هو الرؤية النقدية التي تستطيع أن تتلمس حرارة الصدق، أو القالب أو الشكل الذي يتغلغل الفنان أداة أو وسيلة أو معبراً لكي يتم عبره التواصل بينه وبين قارئه ومتلقيه.

في هذا السياق لا بد أن نشير إلى بعض الملامح فيما قد أسميه «الواقعية» و «ما وراء الواقعية» كأبرز تباين في الساحة السردية القصصية والروائية اليوم.

نركز على هذه الاتجاهات، في حقيقة الأمر، إنما هو نتيجة لمعيشة للتجارب والمغامرات والتفتحات. إذا صح القول. في ميدان القصة القصيرة والرواية المعاصرتين والحديثتين، نحن نعرف أن الفترة السابقة هي الفترة التي سادت فيها. أو شاعت فيها. مفاهيم «الواقعية النقدية»، ثم مفاهيم «الواقعية الاشتراكية»، لكنني لاحظت، كما عايشته، ولعلني قد أسهمت بجهد متواضع في اتجاهات أخرى، أقول، إنها تتضمن هذا الاتجاه، وتستوعبه، وتتمثله، لكنها لا تقتصر عليه، بل تتجاوزها إلى ما هو أرحب منه، أو إلى ما هو أبعد منه في طريق الإبداع الفني، هو ما أسميه بـ «ما وراء الواقع» أو «الليتا-واقعية».

ثم سوء فهم أعشى أنه قد شاع، أن هذا الفهم الجديد، أو هذه التسميات الجديدة. وهي ليست تعميماً جديداً، وليست غمضة جديدة، بل هي محاولة لتقصي واقع جديد في الإبداع الفني المصري والعربي المعاصر. أقول: أعشى أن هناك نوعاً من سوء الفهم فيما يتعلق بهذا الصد، إذ يُظن أحياناً أن هذا الفهم يشمل، أو ينطوي، أو يتضمن بئاً للصلة بين الواقع الاجتماعي، ويتضمن هجومياً على كل ما هو «واقعي»، بمعنى ما هو «اجتماعي» أو «مجتمعي».

أريد شيئاً من التوضيح لعلمي أوفق إليه في هذه العجالة، هو أنّ هذا الفهم إنّما يُقصد به أساساً التحرّر، أو التخلص، من نمط قديم شاع حتى أصبح مبتذلاً - لذلك أسميته، في بعض المواقع، بالياً. يُقصد به التحرّر من إيسار مفهوم ضاق حتى أوشك أن يصبح نوعاً من «الجدلانية الجديدة». . . نوعاً من «الإملاء القوي» من قائلون لا أدري من وضعه، ولا كيف وضعه. كما لو أنّ هناك مواصفات محددة، وأوضاعاً، وأشكالاً، وشروطاً مسبقة يجب أن تتوفر في العمل الفني وإلا انتفت عنه ما سمي بـ «الواقعية»، سواء كانت تقليدية أو اشتراكية.

إنّ الوحدة - أو على الأقل التناغمات والتساوقات - بين جيل البدعيين اليوم الذين يخوضون هذه المغامرات الشكلية والمضمونية معاً وبين من سبقوهم من كتاب الأس وما قبل الأس، تخفي إلى ما هو أبعد من هذا بكثير، تخفي إلى أغوار الماضي السحيق الذي ما يزال يعيش، أو على الأقل يعيش عناصره المتجذدة الحية في أعماقنا.

إننا شتأ أو لم نشأ، نعيش كل هذا التراث، ونبعث ونحياء بأنفسنا، كما نعيش المستقبل ونستشرقه ونمد إليه أيدينا في «الإبداع الفني»، نحن، بين هذا وذلك، نخوض واقعنا الاجتماعي والنفسي والحضاري بمعاملة مباشرة. من هذه العناصر الثلاثة تتكوّن تلك «الوحدة»، كما يتشكل أيضاً هذا «التنوع». بمعنى: أنّ كتاب اليوم لم تقطع صلتهم بكتاب الأس، وإنما هم بطبيعة نكوتهم، بطبيعة جيلهم، بطبيعة معاصرتهم، يختطون طريقاً جديدة، أو على الأصح يختطون خطوة أو خطوتين في ذات الطريق.

بالطبع، يحتاج هذا الكلام العام، إلى تفصيل ودراسة عينية، يحتاج هذا الكلام إلى أن نأخذ كاتباً بعينه لكي نتلمّس فيه عين الرؤية الناقدة للتفوّقة مصلح ما أقول، ولهذا مجاله الخاص. وإنما أنا الآن بصدد إشارات عامة أنتمّس فيها الجوابب الكلية دون أن أغوص في التفاصيل الدقيقة.

لو أخذنا قضية الشكل - مثلاً - لوجدنا أنّ القصة - والرواية - العربية بدأت، لا أقول بدأت في الماضي العريق، أقول في القولكلور، وفي مقامات الحريري والهميلاني، لا أقول بدأت في قصص ألف ليلة وليلة، فهذه بدايات نشارك نحن العرب فيها كل الشعوب، إنّما أعني بالبداية تلك الحلفة التاريخية المعاصرة، فنحن نعرف أنّ القصة العربية بدأت بنقل هذا الشكل الفني الجديد حتى على الثقافة الأوروبية، ثم بترجمته، ثم بمحاولة تقليده، ثم بالسير على أثره، ولكنّها احتفظت بالسمات التقليدية للقصة بمفهومها العالمي. نجد القصة الموباسيانية والرواية البلزاقية

بوصفاتها المعروفة : العرض، ثم العقدة، ثم المفاجأة، الحبكة والرشاقة في التقاط جزئية من جزئيات الحياة، تنمي بلا شك وتتم عن الكمال الكامن وراءها. ولكن تتخذ أسلوب الحكيم، تتخذ أسلوب السرد، كما لو كنا نجلس حول مدفأة نلصص حكاية، أو نروي قصصاً أو نأدب.

في خلال السرد، نحن نلصص جانباً نفسياً ما، نضع أيدينا على عنصر اجتماعي ما، لكن ذلك كله موضوع في خدمة شيء أساسي هو : التشويق في السرد، تسلسل الحكاية على خط زمني تقليدي، متواضع عليه، من الماضي إلى الحاضر إلى استشراف المستقبل، حتى تصل إلى نقطة الانفجار النهائية، وهي في الغالب لحظة مبهجة، تسر القارئ وتمتعه وتدعشه، وترجحه في النهاية.

خلت القصة - والرواية - فترة غير قصيرة من الزمن تفتني هذا الأثر، وترسم هذا الاتجاه الذي كان هو السائد فيها.

ثم تسرب إلى القصة والرواية العربية هذا النوع الجديد الذي ظهر بعد موباسان، والذي التقطه كتاب الوسط الثقافي، لا أعني بالوسط الثقافي «الخاصة الثقافية»، ولا أعني الجماهرة العريضة، بل بالوسط الثقافي الذي تسره القصة، يحب أن يستريح من عناء الحياة اليومية بأن يقرأ شيئاً ممتعاً، القصة الرومانسية، القصة التي فيها حكاية غرام لطيفة، خيالية، بعيدة عن المعاناة اليومية للواقع، تأثرت القصة العربية بهذا، كما نجد في كتابات محمود كامل، ويوسف جوهر، ومحمود تيمور، وغيرهم من هذا الجيل الذي سبقنا. ثم دعمتنا الأحداث العالمية الكبيرة في الحرب العالمية وفي الاضطرابات بل الزلازل الأخيرة، وبرز قوى جديدة على الساحة الإنسانية في كل الميادين، سياسياً واجتماعياً، ابتدأ عتقنا ما نسميه بـ «قصص الواقعية الاشتراكية»، أو «قصص الواقعية النقدية» حيث عكف الفاضل العربي على جوانب من الحياة الاجتماعية أساساً، وحيث ظهر، لأول مرة، أبطال أو شخصيات من الطبقات المسحوقة، الفقيرة، وحيث ظهرت اللغة الشعبية، تخلفت القصة من زخرف الرصانة، ورشاقة الرومانسية، ودخلت في زحمة الحياة اليومية الكثيفة الغنية، وخاصة، كما قلت، في الطبقات الشعبية العربية، واستلزمات هذه العنقزة، أو الثقلة، تغييرات لا في المضمون فحسب، بل في الشكل أيضاً كما نعرف.

تلك كانت حالة القصة العربية حتى الخمس القريب، أما اليوم فلنني أجد طرفة أخرى، نقلة أخرى : كان فيها، بالطبع، صعب كبير يشغل كاهلها من التقليد للإنجازات السردية الغربية، بلا شك. ولكن حتى في المراحل الأولى، حتى في المراحل التي يمكن أن نسميها المرحلة

«الكلاسيكية» نجد في كتابات بعض القصاصين العرب إيماءات واضحة الرؤية، أو موهبة خاصة متفرقة فيها الأصالة، حتى في بدايات القرن العشرين، في مصر مثلاً، حيث ظهر كُتّاب مثل : شحاته عبيد، وعيسى عبيد، قبل ثورة ١٩١٩ . . حتى في هذه المرحلة كان في كتابات هؤلاء الكُتّاب ما ينم عن مقدرة أصيلة، لا مجرد تقليد، أي ما ينم عن التصاق مباشر بواقع عربيّ وشعبيّ قريب إلى نفس الكاتب، وليس نقلاً لمجرد قوالب جاهزة، هو قد يتخذ من الأسلوب العام، أو من الإطار العام متكأ له، ولكن موهبته تملأ هذا القالب العام بحرارة خاصة، وحياة خاصة.

إذن، ففي خلال هذه المرحلة كلها لا يمكن أن نطمح حق القاص العربي في أنه يفرض على القالب التقليدي أو الرومانسي أو الواقعي التقدي، أو الواقعي الاشتراكي، دفقات من حرارة الموهبة الأصيلة. ولكنني أظن أن للغامرات الجديدة، أو التجارب الجديدة هي التي تتميز بالخصائص المعبرة عن الواقع المعاصر بكل أبعاده، وبكل تعقيداته.

أريد أن أقول : إن ما أسميه بـ «ما وراء الواقعية» ليس ولا يمكن أن يكون عزلاً للواقع، وشطحاتاً كاملاً في مسارب الوهمية والخيال، وإنما هو، في طليّ، نوع من المزج، أو نوع من العود إلى امتزاج واقعيّ وحقيقيّ، نوع من الاعتراف بأمر الواقع. هو نوع من «الواقعية»، ولكن الواقعية كلمة قد شاعت واستخدمت حتى كانت تفقد معناها. نحن عندما نتحدث بأسلوب تقدي نحاول أن نبذل أيضاً ما يُعينا على الفهم، وعلى التذوق، وعلى إعطاء العمل الفني كلّ حقه. فإذا أسمينا كل شيء «واقعية»، فكأنما لم نسم شيئاً. إذا وصفنا كل شيء بصفة واحدة فكأننا لم نصف، ولم نصل. أصبح من المألوف اليوم أن يقال : «واقعية تاريخية»، و «واقعية نقدية» و «واقعية اشتراكية» و «واقعية صوفية» و «واقعية سحرية». حتى أوشك الأمر أن تصبح المسألة «واقعية مثالية» و «واقعية غير واقعية».

فإذاً ينبغي علينا - من واجبنا - أن نحدد الأسماء، أن نحاول تلمس الأبعاد والصفات والخصائص المميزة، لا أقول لكل خطأ، بل أقول: لكل اتجاه.

لا أدعو إلى فرض مفهوم خارج عن ميدان الإبداع الفني، وفروض عليه مسبقاً. لكنني أعود وأسارع بأن أحدد شيئاً آخر : لست مقتنعاً، على الإطلاق، بما يسمى «الفن للفن»، لأنني أرى في هذا المفهوم نفسه، أو في ما شاع عن هذا المفهوم، نوعاً من الاستحالة واللفظ. ليس هناك فن للفن. إن الفن للإنسان، بالطبيعة وبالضرورة. الفن إنما هو ناتج إنساني، كما أن الحياة

الاجتماعية هي ظاهرة إنسانية. الواقع النفسي لكل إنسان هو أمر إنساني. (ليس ذلك كله بديهياً؟) ولكن الخطر في هذا كله هو محاولة فرض قوانين جامدة قد تكون الأحداث والتطورات سواء في ميدان الإبداع الفني أو في ميدان الإبداع الحياتي، قد تجاوزتها. إذن يجب أن نكون من اليقظة بحيث نحس أن الواقع شيء واسع وعريض، وعلينا أن نتلمس الجانب الذي نعاصره ونعيشه، الجانب الحي من هذا الواقع.

عندما أقول «لينا» و«القيمة» لا أعني فصلين «الواقع» وبين «المعمل الفني»، وإنما أعني «غوصاً إلى عمق الواقع» بكل تعقيداته. لماذا أسميها «ما وراء الواقعية»؟ هذا تفصيل نقدي وتاريخي. إن المرحلة التي يعيشها الإبداع الفني اليوم، كما تعيشها الحياة كلها، قد تجاوزت مرحلة سابقة هي نفسها كانت قد تجاوزت مرحلة أسبق منها. لا يمكن أن نقف اليوم ونحن في بدايات القرن الحادي والعشرين عند حدود القصة الموباسانية. لكن القصة الموباسانية، لم تسقط إلى الأبد. لقد كانت لها مكانتها التاريخية، وما زالت تُقرأ وتُعايش ويستمتع القراء بها.

هل يستطيع الكتائب اليوم، أو الفنان، أن يرى العالم بنفس العينين التي رآها موباسان؟ أظن الإجابة واضحة. الرؤية تتجدد لأن الحياة تتجدد. هذه الجدلية، هذه الحيوية، هذه الاستمرارية والتلفق هو الذي يعطي المفهوم الاتجاهات الحديثة في القصة، وهو المفهوم الذي أسميه «ما وراء الواقعية» - تكهته ومناقته. إنه المفهوم الذي أعود فألخصه بسرعة شديدة. المفهوم الذي يتضمن جواثب الواقع المتعدد: أولها بلا شك، الواقع الاجتماعي. لا يمكن أن نفيه، لكن لا يمكن أن نقصر عليه وحده كل رؤيتنا واهتمامنا، وإلا أصبحنا نسير بقدم واحدة. هناك أيضاً الواقع الذاتي. نحن نعيش هذا الواقع مرتبطاً وملتحمًا بالواقع الاجتماعي. هناك الواقع السياسي والاقتصادي، هذه أيضاً عناصر من الواقع. هناك، بعد هذا، وفيه، ما وراء الواقع الميتافيزيقي إذا شئت. نحن شتاء أم لم نشأ، نحن نعيش في كون لا نستطيع أن نلّم، حتى الآن بكل أبعاده. إن هذا الجانب الكوني هو أيضاً عنصر من عناصر الواقع. صلة الإنسان بنفسه، بقوى الحلم وما تحت الوعي في دخليته. صلة الإنسان بغيره في العلاقات والصراعات الاجتماعية المعقدة، صلة الإنسان بكونه ومصيره، هذه التركيبة المعقدة الثرية الحسية في كل هذه العلاقات هي التي تكون ما نسميه «ما وراء الواقعية».

من ناحيتي لئاني، في تصوري، منذ بدأت كتابة القصة في الأربعينات، حاولت أن أكون مخلصاً لهذه الرؤية، حاولت أن أكون قريباً، ما أمكنتني، من منابع الفكر المعاصر، ومتابع

الحساسية المعاصرة، كما تنعكس في معناتي لهذا الواقع ومشاركتي في تجربة الحياة نفسها، بكل ما تحمل وما تتضمن من مساعٍ وأشواقٍ وعقباتٍ وانتصاراتٍ وآمالٍ وإحباطاتٍ. وجدت أن هذه الممارسات تفرض، بالضرورة في كل حالة على حدة، وفي كل تجربة على حدة، كما تفرض أيضاً في مجمل تجزيتي، نوعاً من الصياغة، وجدت أن لغتي - وهي العربية - التي أعوّاها، قادرة على الوفاء بهذه الرؤية وبهذه الحساسية، لغة تحرّرت من عبء التقليد ومن أصفاد الكلاسيكية العتيقة المريقة، وإن استفادت أيضاً من ثراء هذه الكلاسيكية ومقدورها الباهرة على التعبير المعاصر.

لأن اللغة مفهومٌ أساسي في البناء القصصي، ولكن المهم هنا، فيما أظن، هو ألا تكون اللغة «عنصراً أجنبياً» عن الرؤية أو «عنصراً غارجياً» عن الرؤية والحدث الفني. . . بمعنى أن يرتبط الحدث الفني ارتباطاً حميمياً باللغة، بحيث لا تفصل جملة أو لفظة عن رؤية أو تصوّر إبداعي في داخل مسار عملية الخلق الفني. فلا تكون اللغة أداة ولا سبباً، وإنما هي حدثٌ مشترك في الخلق الفني، كما تشارك فيه الأحداث السردية أو الفنية الأخرى.

في سياق هذه التساملات عن التعريف بنفسي - حتى إذا أمكن ذلك على الإطلاق - لست أملك إلا أن أقول إحساساً، وأترك للقارئ أن يضع الموقع الذي يختاره لي:

بداية ذي بدء أحب أن أشير إلى أنني أعتبر القصة القصيرة، والرواية، هما الميدان الذي أرى فيه رسالتي وأجد تحقيقاً لترويعاتي وصبراتي الفنية. ولكنني أضيف إليه، وعلى حواشيه كتابات في الشعر الخالص والنقد الأدبي والشكيلي، وفي الترجمة. .

بدأت الكتابة منذ الأربعينيات الأولى، ثم واصلتها حتى الآن، بإقلاق شديد في تقديرِي وبمزارة في تصوّرِ الكثيرين. ولكنني أحسّ إحساساً شديداً وقابضاً أنني لم أقدم شيئاً، بعد، مما أحسّ أن عالمي الداخلي يحيش به. في حياتي الداخلية الكثير من الشخصيات، والأحداث، والآمال، والرغبات، والتحقّقات للجهضة، والتحقّقات التي أرجو أن لا يكون قد أجهضت بعد، كلّها تطالب وتصرخ بالتحقق، كلّها مضغوطة داخل هذا السياق الخاص الذي تتخذ فيه عملية الخلق عندي مكانها.

بينما تصوّر البعض أنني كاتب «غزير الإنتاج» نجد، في المقابل، من يرى أنني كاتب مُقلّ، وهنا تُمزى القلة، بالطبع، لأسباب كثيرة، منها ظروف حياتية، ولكن هذه ربما كانت أقل المسائل أهمية في هذا المجال. لكنني أتصوّر أن التجربة الفنية عندي ترتبط بأشياء كثيرة، وأن شرط

الحرص على أكبر ما يمكن من الكمال قد يدعو الأتَم ممارسة عملية الخلق عندي، إلا في لحظات قليلة متوهجة، شديدة التوهج، وهي لحظات، بطبيعتها، قليلة في الحياة، أمل، على الأقل، ألا تكون هذه القلة مأخذاً يقدر ما تكون إضافة.

لست أملك أن أحدد موقعي بين الأجيال، فربما كنت كاتباً لا ينتمي إلى جيل أو آخر بالذات، على الأقل هذا إحساسي. أحسّ أن هناك رابطة قوية تربطني بجيل الأربعينيات الذي نشأت فيه، ورأيت العالم من خلاله، كما استشرفت فيه آفاق التطور الأدبي التي رأيتها تتعلق فيما بعد في الخمسينيات، والستينيات، وأوائل السبعينيات. لكنني أحسّ أيضاً أنني انتمي انتماء حاراً ووثيقاً للأجيال التي تكتب الآن، وربما للأجيال القادمة.. ياله من إحساس..!

هناك، في تصوّري، إحساسٌ ما، يدفعني إلى تجاوز اللحظة الحاضرة باستمرار. عندما كتبت في الأربعينيات والخمسينيات، حاولت أن أتختم ميادين أزعم أنّ القليل جداً من كتابنا العرب، حينذاك، كانوا قد خطوا فيها خطوات، لهذا قولت كتاباتي في الخمسينيات، والستينيات، بما يشبه الصمت التام. فلعله كان صمت الحيرة إزاء شيء جديد لم تألفه الحساسية العربية، ولعله كان صمت الترقّب لما كنت أحاول أن أفعله. لكن المهم في هذا كلّهُ أنني لا أجد موقعاً لي بين هذين الجيلين. ولعلّ ذلك يرجع بمعنى آخر، إلى هذا التيار الذي لعله يوجد بالفعل في كثير من كتاباتي القصصية، تيار الحس بالتماء عميق، واختراب عميق في الوقت ذاته..

ومع ذلك فلم أكن أحسّ بالتمامين لديّين، أو أكثر: انتماء إلى جيل الأربعينيات، وانتماء إلى جيل الستينيات وما بعده. ولكنني في الوقت نفسه أحب أو أؤكّد على إحساس ما، بالاختراب عن كل هذه الأجيال، ليس الاختراب هنا بمعنى الانفصال أو الانقصام، وإنما بمعنى أنّ المرء يضع قدمه في هذه الأرض، ولكنني أستطيع أن أقول أن بصره يتطلّع إلى أرض أخرى في الزمان، وفي المكان على السواء...



أما ما هو مفهومي للقصة القصيرة وللرواية، فهو سؤال تقليدي، لست أريد الإجابة عنه إجابة تقليدية. سؤال من أصعب الأسئلة التي يمكن أن توجه إلى قصاص أو روائي، الإجابة التقليدية عنه عادة هي أن يترك القصاص الرد على السؤال إلى النقاد. وإذا كنت أهوى النقد أحياناً، إذا كنت أعالج بعض القضايا النقدية أحياناً، فمن الصعب على الكاتب دائماً أن يكون نائلاً لذاته، وإن كان عليه، في بعض الأحيان على الأقل، أن ينقل إحساسه بعمله الفني إلى نقاده

وقرائه معاً.

الإجابة السهلة المباشرة عن هذا هو أن مفهومى للقصة القصيرة وللرواية هو مفهوم للعمل الفني ذاته، ولصورة خاصة ومتميزة عن العمل الفني، صورة تقترب اقتراباً كبيراً من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي تعيش فيه. القصة القصيرة أو الرواية، في تصوّري، عمل متفرد ومتميّز يجب، بالطبع، أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني التي طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون في وصفها، أما عن القصة القصيرة بالتحديد، فهي عندي شيء فائق وخطير. شكلها ذاته يفرض عليها قيوداً صارمة. القيد المفروض عليها من الشكل «يجب» أن يتيح لها حرية لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون، بمعنى أن القصة القصيرة، في ظني، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللوحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن، وما «يجب»، أن تحتوي عليه من خصائص القصة التقليدية القصيرة التي عرفناها منذ بداياتها. لم تعد القصة القصيرة اليوم شيئاً «موباساتياً» ولا يمكن أن تكني بكونها متابعة للشكل «التشكوفي». القصة القصيرة اليوم «يجب» أن تقطر رؤية الكاتب تقطيراً مكثفاً وشديد التركيز، لكنّه، أيضاً، ناقلاً وشديد الإيحاء. وفي ما عدا هذا، في ما عدا كونها الشكل الصارم المطروح معاً لإبداع رؤية وجيزة وناقضة وعميقة، بجانب هذا كله «يجب» أن تكون القصة القصيرة، في ظني عملاً حراً.

الحرية، كما نعرف، هي من التيمات أو الموضوعات الأساسية، ومن الصبغات المحرقة اللاذعة التي تسلك إلى كل ما أكتب. الحرية المحققة والمحبة معاً. فإذا تناولنا المسألة بشكل تقني أكثر، قلت إنني لا أتطلب من القصة القصيرة اليوم أن تكون واقعة سرديّة وحكاية، ولا أن تكون حاملاً لشعار أو لفزى، ولا أن تكون بالطبع، صورة فوتوغرافية دقيقة أو لطيفة عن جانب من جوانب الحياة، ولا أن تكون، كما يقال بالتعبير القلبي، «شريحة من شرائح الحياة». أريدها أن تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها (رؤيتها) بنفسه على نفسه. أي أن تتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

يمكن أن تكون القصة القصيرة دقيقة من الشعر خالصة، لكن «يجب» أن تحكم هذه الدقة إطاراً من النظام غفياً ودقيقاً، ولكنها موجودة. يمكن أن تكون القصة القصيرة أيضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص، هنا أيضاً يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر، كما يشتف من كلامي، أترك للقصة القصيرة كما أترك لجميع الأعمال الفنية حريتها

الكاملة في أن تختط لنفسها القوانين البدعة. هذا هو سر الإبداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريتك داخل هذا القانون.

هذا كله، إذا صحَّ - على الإطلاق - أن يكون في الفن «ما يجب»، و «ما لا يجب». أي أن لا تكون له مواصفات أو مواضع مسبقة أو مفروضة. فلك على وجه الدقة ما لا أريد أن يفهم من كل كلامي في هذا السياق. فلك كله ينطبق تماماً على الرواية.

لعلّ السؤال الآن هو: هل يرتبط هذا المفهوم عندني بفكر معين، إلى أي مدى هو معطى من معطيات هذا الفكر؟

لعلّ المفاهيم الفكرية هي تلك التي يحدّد الفنان في ضوئها موقفه من عصره، موقفه من قضية الإنسان فيه. فالفكر الذي أؤمن به هو الذي يحدّد هذا الموقف، ويرسم مساره، وبالتالي فإنّ كل المعطيات الفنيّة تكون التجسيد الأوضح لهذا الموقف للنبثق عن الفكر الذي يلتزمه الفنان أو يلهمه، وأعباً كان بذلك أم غير واعي.

الكاتب، بالطبع كالإنسان، يعيش في عائلته، ويتأثّر به، كما يؤثّر فيه، لعلّ هذه قضية مسلمّ بها، من بدعيات تفكيرنا. العالم الذي نعيش فيه لست أريد أن أقول أنه عالم غريب، أو جديد، بل أقدر أنه عالم يتميزّ بحدّة الصراعات التي وجدت في عصور التاريخ المختلفة، والتي وصلت اليوم، في ما أظن إلى بؤرة من التشابك والتعقيد تطلّب قفزة جديدة إلى حل جديد تنبثق عنه، من جديد أيضاً، تناقضات جديدة أخرى، وصراعات أخرى.

موقفي الفكري، والفلسفي بصفة عامة من هذا العالم الذي أعيش فيه هو، بالطبع، المشاركة بأعمق وأحدّ ما تكون المشاركة، في هذا الصراع الذي يخوضه الإنسان، (الإنسان بالطبع ليس صيغة مجردة، الإنسان، في يقيني، حقيقة عينية تتمثّل في كل فرد، كما تتمثّل في المجتمع، وكما تتمثّل في النهاية، في للحصلة الإنسانية العامة). هذا الصراع الذي يخوضه الإنسان، والذي خاضه منذ بداية وجوده، ضد القوى المختلفة التي يجيش بها هذا العالم.

عندما أتكلّم عن العالم فلست أقصر كلامي على العالم الخارجي فقط، بل، وبالضرورة، أمدّه إلى العالم الداخلي الذي لا أجد فاصلاً بينه وبين العالم الخارجي. هناك، كما نعرف، انصهار كامل واتساع تختفي فيه الفوارق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بين القوى التي تنبثق من أغوار النفس الإنسانية، والقوى التي تفرضها صخور العالم الخارجي، والقوى التي

تعمل بين الطبيعة والنفس: القوى الاجتماعية التي تنبثق من تلك البيئة الحارضية المعقدة للشبابة، والتوحدة، والتعجبة، والمؤثرة، والتفاعلة مع تلك البيئة الداخلية المعقدة المشابهة، والمتوحدة، والتعجبة، والمؤثرة، والتفاعلة بعضها مع بعض، في داخل هذا كله يصارع الإنسان، منذ وجد، يسعى إلى تحقيق تلك الأحلام، وتلك القيم التي تتجاوز مجرد صيغة الأحلام، قيم العدالة، قيم الحرية، قيم الخير، وقيم الجمال.

قد تبدو هذه الكلمات، لفرط ما استخدمت، ولفرط ما لاكتها الألسن والأقلام، مبتذلة وسوقية وشائعة. أفتنى أن أعيد لهذه «الكلمات» - القيم - الأحلام، معاً مضمونها البريء العميق. أفتنى أن أسحو هذا الابتغال، بما يدخل في وسمي، فنياً وفكرياً، أن أجلو الصدا الذي راكمته أجيال من الزيف والفش والظلم والقهر على هذه «القيم» - الأحلام - الكلمات.

بالطبع ينبثق، على القور، من هذا الموقف العام موقفٌ فكري واضح لا أجده تسمية إلا الموقف الاشتراكي. اعتنقت هذا الموقف بمعناه العام والشامل منذ الأربعينيات لكنني لا أستطيع أن أدرج نفسي وفكري وحسي في داخل مدرسة أو قالب من القوالب المتعددة التي تسمي نفسها بأسماء مختلفة أي داخل «تنظيم» أو «حزب» سياسي. لكن جهد الإنسان وسعيه نحو القضاء على القهر الاجتماعي، وليس القهر الاجتماعي فقط، بل القهر الذي تفرضه ظروف العالم الطبيعية التي أسماها بـ «الصحريّة»، القهر الذي ينبثق أيضاً من نزوعات الإنسان الداخلية المعادية للإنسان، في كلّ منا، كما نعرف، أي الإنسان وضده. علينا أن نكافح ضد «الإنسان - الضد» سواء في الداخل أو في الخارج. سواء في المجتمع أو في الذات، ومن داخل هذا التكافل الذي يربطنا جميعاً، الذي يوحد بيننا في هذه الأرض المشتركة العميقة التي توجد في كل إنسان، إذ توجد في تلك المنطقة التي تتخلق أيضاً من التركيبة الاجتماعية في داخل كونٍ محايد، على الأقل، إن لم يكن معادياً للإنسان.



لعلّ أبرز ما يشار، في بعض الأحيان، أنّ العمل الأدبي واقع اليوم في أزمة، أزمته قصوره عن تكوين منظوره الخاص للعالم، أو في تكوين مفاهيم مرنة، متصورة، وقصوره عن كثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية التي نعيشها أو ترتبط بها، بشكل أو بآخر.

هذه قضية قابلة للنقاش في كثير من النواحي، فلو تحدّثنا عن «الأزمة»، فيجب أن نضع على الفور الخط الفاصل بين أزمة الإفلاس أو إذا شئت أزمة للحلق والمغيب والأفول، وبين أزمة التفتّح

أو بمعنى آخر أزمة للخاص والإشراق والمغامرة في دعول عالم جديد.

أظن أن الأزمة التي يمر بها العمل الفني عندنا اليوم هي أزمة النفاذ من أسر عالم قديم إلى اتحام عالم جديد، يداخل هذا الظن، أو المفهوم، اعتقد أن الأزمة هنا هي أزمة الإبداع، أو أزمة العثور على الصيغة المثلى - أو صيغة مثلى - للإبداع . .

معروف أن العمل الفني عندنا قد خاض عفة تجارب، ولا شك أيضاً، في ظني، أن عطاءه إلى وقت قريب، كان محدوداً، جاءت هذه المحدودية نتيجة لموامل حضارية وثقافية متشابكة ومعقدة تعرفها جميعاً. فلا داعي للخوض فيها، ربما كان أبرزها واقع الانقياد إلى الديمقراطية، أي واقع الوصاية العلوية من سلطات حاكمة، سياسية واقتصادية ونصية، هو بالتحديد، أيضاً، واقع الطغيان السلطوي السائد في مجتمعاتنا.

أما اليوم فلأن ما نسميه «الأزمة» هو ما قد يحق لي أن أسميه بالطرفقات الجادة والحمومة أحياناً على أبواب ما تكاد تنفتح، هذه الطرفقات من شأنها، في بعيني، أن تقتحم الأبواب، وأن تفتحها على مصاريحها، أبوياء حرية أوسع، بل حرية كاملة في كل ساحات العمل السياسي والاجتماعي والثقافي.

أما قضية تكوين منظور مرن متطور للعالم، (تحتاط، مرة أخرى على الفور، بأن نؤكد إن للمنظور في الفن مفهوماً يختلف تماماً عن المنظور في العالم الفكري. . .) المنظور في العمل الفني، في تصوّري هو رؤيا أكثر من منظور، بمعنى أنه ليس فقط مجرد انعكاس للحياة بكل جوانبها، وقد أشرت إليها فيما سبق، على العمل الفني، بل هو أيضاً، إسهام من العمل الفني نفسه في تطوير هذه الحياة، في تفسيرها، وفي الإبداع فيها، في تقصّي مساربها التي تنقل كاتمة، وبالتالي في ما يشبه خلقها خلقاً جديداً، مهما كان ذلك بطريق غير مباشر، وعلى مدى متظاول من الزمن.

لعلني هنا، على الفور أجد في هذا أثراً لتلك الفكرة أو البديهية التي تقول بأن الفنان متأثر ومؤثر، أضيف إليها أن الفنان متأثر بشيء خاص، وهو أنه خالق، هو نوع من إله جديد. أضع الفنان في مرتبة أخرى، لا أقول أسمى أو أدنى بل أقول «أعزى»، عن سائر المشتغلين بالحياة الثقافية.

إنّ ما هو للمفهوم، أو للمنظور، أو للرؤية التي نتوق جميعاً إلى أن نجد لها في أعمالنا الفنية اليوم؟

هو باختصار، وباختصار شديد جداً، تلك الرؤية الحضارية التي تبعد العالم الذي نصبر إليه جميعاً في «وطننا» العربي وديماً في «وطننا» العالمي كله. تلك الرؤية التي تمتزج، بل تقترن قيم الصدف التي نفتقدتها انقفاً مريباً، قيم العدالة التي نحس بامتثالها في كثير من مواقع أرضنا العربية والمواقع العالمية على السواء: قيم الحرية: هذا الحلم للحرق الذي يشغل وجدان شعوبنا جميعاً، كما يشغل وجدان الإنسانية كلها في عصر القهر الإمبريالي الساحق الذي نعيشه اليوم، هو أيضاً عصر التطلع الثوري الواعد بالكثير جداً. هذا العصر الذي تصطرع فيه قوى التقدم، وهنا أيضاً، احتياط، فاضع التقدم بين قوسين، لأنها كلمة من الكلمات التي طُلقت باستخدامها الساسة ورجال الإعلام استخداماً مبتذلاً. أريد أن أعيد لهذه الكلمة معناها، فلا يقتصر «التقدم» على أن يكون مجرد مسار ميكانيكي، و«لّي» بل أرفقه بمضمون أعمق، هو التقدم بمعناه المربى، أي هذا الصراع الذي يحتدم اليوم بين القوى التي تقف مسبلة، مصارعة عن حق الإنسان الذي لا يُمتن في حريته، حقه، باختصار، في إنسانيته، وبين تلك القوى المنبثقة من «الإنسان-الضد»، التي لا شك في أنها منبثقة أساساً من تلك القوى السياسية والاجتماعية للسلطة الآتية عن نزعات الجشع والتهب والعدوان. وهي قوى على الإنسان-وعلى الفنان- أن يتصالح باستمرار وفي كل لحظة، ضلعا، من أجل الإنسان الحق: هذه القوى التي يؤمن الإنسان-كما يؤمن الفنان- أنها قابلة للدمار وأنها يمكن-بل يجب- أن تُهزم في غمار الصراع من أجل الحرية والعدالة.

هذا المنظور إذن، هو المنظور الذي تنوق أن نجده منعكساً ومبدعاً في أعمالنا الفنية دون أن يتخذ شكلاً مباشراً زاعقاً، كما تنوق توقاً لافصاً إلى أن نجده متجلقاً في حياتنا الحضارية كلها، بوجه عام.

هناك بالطبع صلة لا يمكن أن تفصل بين العمل الفني، بصفة عامة، من ناحية، وبين البيئة الحضارية كلها، بما فيها من عناصر مركبة: اجتماعية، اقتصادية، وثقافية بخاصة، وإذا كان حقاً أنه من الصعب أن نتوقع للأعمال الفنية وحدها أن تشرق طريقاً نحو الغد، بما يحمل من مجهول ومن منظر أيضاً، فإنني أعتقد أن للفن دوراً إبداعياً، بمعنى خاص في هذا السياق، لست أضع الفن خارج إطار الزمن، أو خارج البيئة الحضارية كلها. مع أن فيه، في تصوّري عناصر تتحدى الزمن وتتجاوز الإطار التاريخي الضيق. أرى أن الفنان، أحياناً، طليعة قد تبعد الشقة بينه والقافلة، أو تقصر، وقد يقتحم دوراً في أثناء عملية استكشافه واقتحامه للمجهول وللمنتظر،

درباً لعله لن يفضي إلى شيء، ولعله يفضي إلى ينبوع جديد للحياة.

بهذا التيار العام من التفكير يمكن أن تتطلب من الفن بصفة عامة قدراً من الجرأة الثورية لعلنا نقتفده في كثير من مناحي حياتنا الأخرى. ويهجن في نفسي الأمل أحياناً أن الفن ينبغي أن تكون له كل هذه الجرأة، لا أن يضرب فيها بقدر محدود فقط.

ما من شك، في تصوري، أننا نلاحظ جميعاً أن هناك قطاعات كاملة، بل مساحات شاسعة من حياتنا ومن حساسيتنا (باعتبارنا ناساً من الناس، وباعتبارنا عرباً، أو مصريين، أو عراقيين، أو ما شئت من مواطنين في هذه الأرض) لم نكد نسير لها غوراً، أو حتى نضرب فيها بؤتد. ما زال الكثير من مجالات العمل الفني يدور في حدود ضيقة، نكاد نكون متوارفة من عهود الرومانتيكية القديمة (أو بالتحديد شبه الرومانتيكية) أو الواقعية التي أصبحت قديمة الآن، وحول بضعة مواقف أوشكت أن تكون قالية، بينما حياتنا غور بالجديد والغريب الذي يتوه تحت عبء الصمت.

إن الأوضاع الاجتماعية والسياسية لها دورها الكبير في هذا السلوك العام الذي نجده في حياتنا، وفي فنتا، سلوك التهيب وإشراو السلامة، والانتباه إلى حمى الواقع المأمونة. لن يكون ثم فن لنا، لن يكون ثم إسهام لنا في حضارة العالم إلا إذا تعلّمتنا، بل أكثر من تعلّمتنا، إلا إذا كانت قيم الصدق والشجاعة واللود عن الحقيقة - كما تراها - هي المعيار الذي يكاد يكون لا واجباً في دخیلتنا، وفي سلوكنا.

إليك مثلاً: علاج قضية «الجنس» - أي الإيرومية - في أدبنا وفي أعمالنا الفنية.

هناك تراث ولزح، تقليدي من عصور التخلف، أنطع أنه ليس هو التراث العربي، بل هو تراث عصور تدور الحضارة العربية. هذا التراث يخترق النفس الحر المبدع لتلك الطاقة الهائلة المنبثقة عن الجنس بمعناه الأعرق والأعرض، تلك الطاقة التي أصبحت اليوم مقوماً من مقومات حرية الإنسان.

لست أنسب التزمّت، وضيق الأفق، والفهر، وصرامة «اليوريتانية» الزائفة في مجال الجنس كما في غيرها من مسائلنا الحضارية، إلى تراثنا العربي، أو إلى التراث الحضاري الذي نعمله شعوبنا في هذه المنطقة الخصيبة والرائدة من مناطق الإنسان. قلعلنا نسبنا، وإن كان يجب أن نذكر، أن هذا التراث في عصور ازدهاره كان يتعامل مع الجنس تماماً حضارياً لم تقترب منه حتى الحضارة الصناعية الغربية اليوم، لعلنا لم ننس ما تقيض به كتب الأدب العربية القديمة، سواء كان أدب القصور أم أدب الدروب، من صراحة وبساطة وحرية في الارتباط بهذه المسألة، إذ هي

مقوم مسلّم به ، وطبعي من مقومات الحياة الحسية الكامنة . لكنّنا ما زلنا نهيّب الاقتراب منها أو نضطر إلى التّأني عنها تحت وطأة الرقابة الفوقغاية أحياناً ، تحت وطأة الخطر والمصادرة والتفريق عن الأحباء ، بل نخطئ الاعتداء المباشر إلى حدّ القتل . وبالتالي فإنّنا ، طوعاً أو رغباً ، نقتطع من جسد إبداعنا الفني أشلاء كاملة نلقيناها غسقةً للترتّب وضيّق الأفق .

فإذا ما نظرت إلى قصبة الثّورة التي تحتاز شعوبنا مرحلة للخاضع العنيف فيها ، وجلدنا أقلّ القليل من فننا يرأى رؤية شاملة ، وعميقة ، ويكامل ظلالها وأضوائها ، وأكثر الكثير يعالجها شعراً سهلاً ، ومواقف خطابية تقليدية على نفخة الأبيض والأسود ، وعلى سلّم ثنائيّ ليس فيه إلا الإيجاب والسلب ، وبالتالي فهو زائف ، وغائن . لأنّ الثّورة بطبيعتها شديدة الثراء ، ومعقّدة التركيب ، وغياثتنا لها تنحصر بالضبط في أن تصوّر إسهامنا فيها هو مجرد الهتاف لها . إسهامنا الحقّ هو استبصارنا بكلّ نواحيها ، هذا الاستبصار الذي يؤدي ، بالضرورة ، إلى إيمان عميق لن يتزلزل في أن اقتصرها محقق على الرغم مما تحمل في طواياها من تناقض لن ينحلّ أبداً إلا عبر تناقض جديد متجدّد ، ظلماً تتجدّد في الإنسان نزوعاته التي لا تنطفئ إلى حرمة تكاد تبدو مستحيلة لفرط ما تهافت إليه من سعة وشمول ، وإلى عدالة تكاد تبدو مستحيلة لفرط ما تصبو إلى المطلق في عالم هو بطبيعته نسبيّ ، علينا أن نحطّم ، باستمرار ، جدران نسبته ، وأن نفتتح باستمرار ثغرات متزايدة الاتساع نحو سماء المطلق الزرقاء .

أرفض . عن حقّ . دعوى أنّ هذه مقومات وتصوّرات قد صفا عليها الزمن ، وأنّ «الثّورة» أو «الاشتراكية» معناها الأشمل ، أي أنّ الآمال في تحقيق الحرية والعدالة ، قد سقطت بسقوط هذا «النظام» أو ذلك . أو أنّنا الآن في عصر عوالة هي بالتحديد هيمنة نسق اجتماعي وثقافي معاد للإنسان بقدر ما هو معاد لتلك التصوّرات والطّموحات التي ما أشدّ مشروعيّتها .

ولا يبقى بعد ذلك ، إلّا أن نشير إلى إنجازات ما ، تحققت بالفعل في هذا السبيل على أيدي قلائل من كتابنا وفنّانينا .

فما هو إذن سبيل الخروج من هذه الأزمة ، بهدف إيجاد أحوال فنيّة ذات أفق متطور ، ملتصقة بحياة الإنسان ، ويكل ما هو إنسانيّ ؟

السبيل الأمل والطّبعي في تصوّر ، هو السير في الخروج من إسلار الأزمة الحضارية معناها الأشمل . . كسر أطواق التخلف الاجتماعي والاقتصادي . . انتزاع ألقاق التحرّر في كلّ الميادين . لكن هذه ليست . . ولا يمكن أن تكون . . لا آليّة ، ولا حمية بالمعنى القريب ، أي أنّها بالضبط ، قضية

مجالدة ومتاعفة القوى الخائسة بالظفر والنايب، بالطلب الروحي والسلاح الداخلي والخارجي، إذا أمكن ذلك، معاً. في خمار هذه للجدالة العامة لأزمنا الكبيرة أطمح أن يكون للفنان موقعه في ساحة القتال. القتال، كما أعني، لا يقتصر على الجانب المادي والخارجي، ولا يدور فقط في ساحات الصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. على أهميتها البالغة، بل الحاسمة أحياناً. بل هو أيضاً يدور في أنوار الدلائل، وفي تلك للجلالات المربطة التي نمرها بمجالات الروح أو الفكر أو الوجدان.

هناك بالطبع تلك المتطلبات الضرورية لقيام فن حقيقي. فهل يمكن أن نخرج من أزمنا التي نتحدث عنها، إلا إذا عرفنا أن نكسبها؟ هل يمكن أن نخرج من هذه الأزمة إلا إذا كنا لا مجرد مشاركين في الحضارة الإنسانية الفنية المعاصرة، بل سادتها أيضاً دون غشية من اتهام بأننا نسير وراء قيم من المزعوم أنها غريبة عنا، ودون عقد عما يسمى بالستود والأجنبي؟

الحال أن هذه الحضارة المعاصرة هي أيضاً حضارتنا بقدر ما هي حضارة الآخرين، أرسينا أسسها في الماضي، وحققناها نحن بمصارة حياتنا وثورتنا، وشاركتنا في ابتدائها وصياغتها. بل أن واقع الحال أنه ليس هناك «نحن» من ناحية، وهناك «الآخرين» من ناحية أخرى، في هذا السياق، أو حتى في غير هذا السياق، الفوارق للزعومة هي فوارق موهومة، الإنسان واحد في صلبه، في هذا الكوكب الضيق الصغير. لكل منا بالطبع ملامحه وقسماته. ولكل لغة وكل ثقافة نكهتها، ومذاقها وخصائصها المميزة، لكن جوهرنا الإنساني واحد على تنوعه، أي ادعاء للفصل بين «طبيعة خاصة» للعرب، وبين سائر الناس، أي ادعاء بأننا غير أمة أخرجت للناس بالمعنى الضيق المألوف لهذا التصور هو. شأن كل ادعاء من هذا القبيل. نوع من العنصرية السافرة أو المستخفي بها. أكرّر دوماً لكل سوء فهم، أنه لا يمكن أن يكون هناك تطبيق تام بين الناس، لا بين الأفراد، ولا بين الثقافات، ولا بين الشعوب، ولا بين القوميات، بل أنصب إلى أبعد من هذا فأرى في كل فرد إنساني عكفاً جديداً لا يمكن أن يتكرر، وبالتالي فإن لشعبنا العربي. ولشعبنا المصري. تفرده الخاص. ولكن الدعوة الزائفة هي دعوى إقامة الحواجز، والاحتماء وراء الأسوار، وهي، عادة، أسوار التخلف، والمحافظة، والتقليدية التي يهرعها أيضاً للجنم العربي، حيث ترتفع فيه بين الحين والحين مزاعم مشابهة، تنبأها، عادة، قوى الهيمنة والقهر والتخلف.

المتطلبات الفنية، والمتطلبات الحضارية عامة شروط لا غنى عنها للإبداع الفني العالي.

أما الطريق الذي أحب أن أسلكه، وأحب أن يكون مفتوحاً للآخرين من جنس الفنانين، فقلت أسلك فيه إلا أن أكون ذاتياً، لا أملئ شيئاً على أحد، بل أحاول أن أتلمس مع الآخرين معالم طريقي، وطريقنا.

أرفض الإطار التقليدي السردى، أرفض مجرد التسلية والطراقة في العمل الفني، أرفض الشعارات والتهافتات مهما اتخذت من أئمة، أرفض أيضاً الضياع في متاهات اللفظ لمجرد اللفظ ومتاهات الشكلانية البحتة، أو التردّي في حمأة المونولوج الداخلي الطريقة الرغية دون صلابة أرض الواقع - وهو غير الواقع القوتنغرافي الخارجي - وأحب للأعمال الفنية أن تنقطر فيها كثافة عالم بأكمله، إن لم يكن العالم بأكمله.

أطمح أيضاً أن تكون للأعمال الفنية «لفتها» التي يمتاز بها كل مقطع فيها ببراعة الخلق الأولى، أن تتمرد على كل شبهة للقالب، إلا إذا استخدمت القلب نكسه ضد القلب، و«اللغة» هنا ليست فقط لغة الكلمات بل لكل جنس أو نوع فني «لغته».

وعلى سبيل التخصص فإني لعميق الإيمان - وعميق العشق أيضاً - بهذه اللغة التي ورثناها ونكاد نبذلها أو نهملها، كسفهاء الورثة. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، صارمة الدقة، بارعة للدخل إلى النفس لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها.

أما الصيغة التقنية، فكما قلت من قبل: أريدنا حرية إلى مدى «حدود الحرية»، وليس للحرية «حدود»، إلا إذا كانت حدودها هي حرية أخرى أو حرية الآخر، في سياق سيادة العقلانية الواعية التي تقبل وجود وفاعلية القوى غير العقلية - ما دام العقل هو «الإمام في الكنيّة الحمراء». أريدنا أيضاً صاحبة أي واضحة قانوتها الخاص، قانوت الإبداع لا قانوت التقليد والاتباع. لا يهمني في شيء تصنيف التسميات والمذاهب، فليكن العمل الفني بعامته واقعيّاً، وإذا شئت سريالياً أو وجودياً، أو شيئاً، أو رومانسياً، أو ما أحييت من تيارات، ومن تمازج بين التيارات بحدود تسع أو نضيق. لا أفرض، ولا أسلك أصلاً أن أتصور أن أحداً يمكن أن يفرض على المبدع شيئاً إلا مسئولية إبداعه. لكنني أطلب هذا السعي الملاجع الدائب الذي لا يتوقف أبداً نحو ما نسميه «الحقيقة» أي نحو وجه من وجوه الحقيقة، أو حقيقة ما. هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني. ولكن «الحقيقة» ذات أئمة سبعة، لكن كل قناع منها إنما هو منسوب إلى الحقيقة... أي أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكثر الذي يقع وراء أربعين باباً مرصوداً لا تفتح إلا بقوة الفن..

ارتباطنا، وإيهامنا بما هو مقومٌ للإنسان، حرّيته التي لا يمكن أن تهدر، توفه إلى العدالة وإلى الجمال، نشرته بالحسي، وصوفيته بالطلق، مأساته الكونية للحرمة كإنسان. وقنّره للمجيد في مجادلة قوى الظلم والاستغلال والعنوان والهيمنة، وفي تكافله الجميع مع وصفاته في الجمع، وفي الحماية، وفي الكون، كلها لبّ حقيقته وكلها موضوعات، أو تيمات العمل الفني التي لا يمكن في ظني، أن يني بها الوفاء الحق، في هذا السياق، إلا العمل الفني.

مخارج للتفاذ من الأزمة، كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة، لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنت المرصود..

من ناحية أخرى، ومكمّلة، أرى أن العمل الفني - عتقا - تمثّل لشكل حضاري عام لا تعود فيه فكرة التقليد أعني «تقليد» النماذج الغربية - نفسها مطروحة على الإطلاق. بمعنى آخر: إننا قد تمثّلنا نتاج الفن وصيغه التي لم يكن يعرفها أجدادنا، فلم تكن في ذلك مقلّدين إلا بالقدر الذي يفخر فيه كاتب بالذات، أو فنان بالتجديد، إلى الأصالة والوهية الحقّة. وبمعنى ثالث فإن الفنان يعتنق الصيغ التي جاءت بها خبرات طويلة شاركت فيها حضارات متعاقبة بما فيها الحضارة المصرية والعربية بالتجديد، ولكن لإداعة وأصالة يخطيان الصيغة، وبالتالي يغنيان التقليد. ليس التقليد منسوباً إلى الشكل الخارجي، في ظني، بقدر ما ينسب إلى جماع العمل كلّ، شكلاً وروية ونبرة وأنفاً.

في داخل أي شكل من الأشكال، سواء كان مستحدثاً أو قديماً، حدثاً أو تقليداً، يملك الفنان الحق ناصية حرّيته وإبداعه. وفي داخل أي شكل، ولو كان مبتكراً وطريقاً، يمكن للمقلّد أن يرتطم بأحجار الضحالة والضيّق.

أسلم أن للموضة والتقليد الشائع سطوة، وأن المقلّد يسهل عليه الاحتماء بالغريب وغير المألوف، لكن «الغربة» هنا مجرد قشرة سطحية، وغير المألوف هنا يقتصر إلى جدّة النظرة وبراءتها.

مناط الأمر عتدي ليس مجرد القشرة الخارجية، بل إن المسألة، كما هو بديهي، تتعلق بهذا الانصهار القد، أي التلاحم العضوي الحق، بين الصيغة والجوهر، بين الشكل والمحتوى، بحيث يصبح فيه التفريق بين خارج وداخل، بين وهاء وسائل، بين أسلوب ومعنى، بين صيغة ومادة، هذا التفريق كلّ مفروض من الخارج، إن لم يكن مصطنعاً. هي اصطلاحات قد تسهّل عملية النقد والتحليل أحياناً، وقد تقضي بها إلى متاعل وتطرف مسدودة أحياناً، علينا دائماً أن نكون

على بقطة كاملة بأن القصل بينها، إذا وجد بالفعل، هو شرح في العمل الفني يهذب بالتهياره.



أنتي هنا - أو أعود - إلى محاولة التعريف بالنفس، أو التعريف بما أتصور أنه المسعى الفني
عندي.

لوحظ كثيراً على قصصتي ورواياتي أنها بقدر ما تعنى بالفكرة، فهي تعنى بالأسلوب،
بالعبارة، باللغة. فهل هذه العناية من مقومات العمل الفني عندي؟

أحب أن أوضح قضية العناية والانتقاء والحفولة بـ «اللغة»: في عملية حميا الخلق الفني ذاتها
لا أعمد إلى عناية ما بشيء، ولا تجري لديّ على الأقل في المستوى الواعي والمقصود، عملية
انتقاء أو اختيار أو حفولة باللغة أو بالعبارة أو بما يجري هذا للجري. صحيح أنني لا أكتب القصة
أو الرواية إلا بعد أن تعيش معي، وتعيش بي، فترات متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا
التخمّر والتضج البطيء الطويل على نار تحترق أحياناً، وتهدأ، وإن كانت تنقل متوقفة دائماً إلى
حد أن بعض القصص والروايات لم أكتبها بالفعل إلا بعد نحو عشر سنوات أو عشرة عقود أو
أكثر من بداية تبشاقها في هذا العالم الداخلي المزدهم الذي تنطقه الشخصيات والأحداث
والمواقف والأوضاع للتحقق، في النهاية، في التزّير اليسير من الحالات، والباقية، في أغلبها في
طور التخلّق المستمر. ومن ثمّ، فيبدو أن فترة التخلّق الطويلة والكامنة، والتي تدور في الغالب
الأعم منها، على مستوى أعلى قليلاً من مستوى اللاوعي، والمرتبطة، بالتأكيد، بجنود لا تقف
إلى طبقة الوعي الكامل إلا في لحظة توهّج، لحظة الخلق ذاتها، هذه الجنود هي التي تحكم
مقومات العمل الفني عندي في النهاية، فلا يبقى، بعد ذلك إلا الطفيف جداً من ضبط
التنعميات، هذا ما يحدث على الأخص في الفترة اللاحقة لمجموعي «حيطان عالية»، حيث لا
أكاد أمس الصيغة الأولى للقصة، بعد كتابتها، إلا أهون من.

إذا فرغت من هذا التوضيح الضروري، فإني أرى للغة - وهي الأداة والحامة التي يصوغ
الكاظم منها وبها عمله - أهمية قصوى. ليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً، ولا
خارجياً. لا أفكر ولا حسّ بدون لغة، اللغة مقوم أساسي من مقومات اللاوعي نفسه، بل هي في
هذا المستوى تحمل أعماق الرمز، وتختلط بمكونات الحيلة الأولية، اللغة قد تكون تشكيليّة، وقد
تكون موسيقيّة، وقد تحتل هذه الأبعاد جميعاً، وتثرى بها. وفي يقيني أن اللغة العربية لغة
شديدة الفن والحسوبة، ومطوعة ومرنة وصارمة الدقة في وقت معاً، وأنها في الحقيقة قادرة

على أن نكتسب روح العصر ، وأن نقي بحساسيته ، وأن نحمل ، بجلاء ، مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى - ولا أريد أن أقول من تعقيد - وأن ما علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيبها ، وألا نهوّن منها معاً ، فهي لغتنا ، ليست لغة متاحف القواميس ، ولا محاجر الآثار . ولست أريد أن أقول إننا نحن الكتّاب سادتها ، كما أننا لسنا خدعها .

العلاقة بيني ، على الأقل ، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلّه ، بل هي علاقة تشابك حياتي غنيّ أطمح - طموحاً مغالياً قد يكون غير مبرّر - أن يكون مثرياً من الجانبين . إنّ سعيي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر ، بل في ما أأمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً ، وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ، ولا عن بناء العمل الفني .

لا أغنى أنّ ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والتفسير للقوالب اللغوية المصطلح عليها ، حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة ، تدفعني قوًى غامضة وغلبة نحو نوع من التفجير للآبنة التي يتغلّص تحتها الفكر والحس محاولاً أن أجده ، بين أنقاض هذه الركامات ، الجواهر الثمين المحي . في روايتي هرامة والتين ، بذليات التلقي لهذه النزعات التي أرجو ألا تكون مجرد نزوات ، بل أحس من جرائها بمسؤولية مثقلة وفادحة ، جنباً إلى جنب مع متعة خارقة . أحسّ فرضاً والتزاماً إلى جانب الاتصايع والاستسلام لموجات مخصّبة في هذا الحضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة . فليس الأمر مجرد نفثت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتغلّق ، وأريد لها أن تتغلّق وفقاً لقانونها الخاص وحرّيتها الخاصة . .

هناك عندي أولاً نزعة نحو الشمولية ، أو سعي نحو «الحقيقة» الكاملة ، بحيث لا يجوز الجزئيّ على العام ، وبحيث يرتبط النسبيّ بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها ، بصخورها وسماتها وبحرها ، مثلاً ، رموزاً في دراما داخلية ، ويصبح الحسّ والهاجس والفكرة شخصاً متموضعة في الخارج أيضاً ، ونصباً لها حياتها الخارجة عن نطاق الحياة الداخلية ، أي أنّ هناك سعيّاً نحو قهر التعديّة ، مع التسليم بها ، نحو الواحدية للتوّعة المتكثّرة للجوانب .

إذا كان هذا هو المسعى العام ، فإنّ القيم الأساسية عندي هي قيم الإيمان المحرق بحريّة الإنسان ، الحسّ المعذّب بالقهر الضاغط لها في وقت معاً ، وهناك الالهة اللاعجة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف وأجنبيّ وغريب عن جوهر الإنسان ، مع التسليم ، في الوقت نفسه ، بذلك الشرّ المركّز في دحيته سواء كان ذلك نتيجة لأوضاع اجتماعية جائرة ومختلفة ، أو كان نتيجة

لحوالز عدوانية كامنة في ساحة اللاوعي نفسه، تلك التفاحة المسمومة التي تحمل معها بذرة الفناء، وهناك الحب الجسدي الثري الذي يكاد يشرف من قرط هذه الحسية فتتها على مشارف صوفية، حب يتجاوز الجسديّ والأنّيّ إلى المطلق والمقاروق السامي المشتعلة سماءه ببياض محرق، وهناك النزعة نحو التواصل الحميم، والحس، الداعي إلى التمرد، بالغرية المضروبة على كل منا ضربة قاضية، بحيث لا يفتأ الشوق إلى تحطيمها مجبوطاً ومتجديداً أيضاً. وهناك أيضاً حسّ بالجمال حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه، وحسّ يظلم كونيّ ومجتمعيّ ونفسي يقع على الإنسان، ولا يني يكذب ويتنازع لنفسه وإحلال قيمة العدالة محله .

هناك أيضاً حسّ بالوحدة الأساسية التي تربط بين الناس . والتفرد الأساسي الذي يفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبد، وبين القريب والتواصل إلى حد الاندماج . .

هذه، في ما أظن، سمات البؤر الأساسية المشعة في عرض نسيج العمل الذي أقوم به، والتي تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً إلى النهوض بها، وجهداً وإعياً، ولا وإعياً معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

١٩٧٢-٢٠٠٣

بغداد - الناعرة

سوف نجد فترة الطفولة عندي شديدة الحيوية والبقاء . . هي ليست عندي ماضياً قد اندثر ، بل فترة انتهى عنها الزمن ، لذلك سوف نجد أنها بؤرة نابضة ومتوهجة ، تلقي بجذوة مستمرة في عملي القصصي والروائي ، من حيث الواقع إننا شئت ، مهما كان لهذه الكلمة من دلالة ، فهي طفولة اسكتلندية صعيدية في وقت واحد ، فقد جاء أبي من المدينة العريقة أنعميم . . وعن هذه المدينة كتبت رواية «صخور السماء» نتناول أساساً هذا الموقع ، بما يستقطبه من تيارات وشخصيات ومشكلات وأسئلة وأجواء .

ما هي ملامح تلك الفترة؟ أولاً للطفولة جمالاً وحشياً من نوع خاص لست أعنيها لا عندي ولا عند غيري ، فترة البراءة الملائكية فقط بل فيها أيضاً أشواق ومحن كثيرة ، لن أنسى فيما أتصور من كاتير القبطية الاسكتلندية المصرية الصميمة التي علمتني ، في روضة الكرامة الأولية القبطية الأرثوذكسية ، أولى التراتيم ، وما زلت أحتفظ حتى الآن بالبطاقات الملونة التي تحكي بالصور قصص التنورة والإنجيل التي كانت توزعها «ملاروس الأحده» في الثلاثينيات . ولن أنسى قط منصور أفندي ناظر هذه الروضة الذي كان بعد «أبنا الذي» الصباحية يحكي لنا ونحن أطفال قصص شهداء الأقباط العظام فيززل قلوبنا الغضة ويطلع فيها إلى الأبد حسن لجيد الاستشهاد من أجل العقيدة . طفولتي كانت تمتد من البحر على طرف أو حافة الاسكتلندية إلى سور السكة الحديد على الحافة الأخرى في غيط العنب ، وبين جامع سيدي كريمة ومولده ، في غيط العنب من طرف إلى دير الملاك ميخائيل في أنعميم حيث مررت بخبرة أعظما فذة وهي خيرة العماد عندما كنت في السابعة ، سطم في عيني للمفرقتين في الماء المقدس وأنا أغوص فيه ، غطقت لحظة واحدة ، نوراً كأنه ليس من هذه الأرض . حصلت على شهادتي الابتدائية من مدرسة النيل الابتدائية في غيط العنب . وكانت ترعة للممودية ، في ذلك الحين ، جدولاً مائياً وقرافاً وساحراً ، وكنا نؤجر

مركباً شراعياً في فجر يوم شم النسيم بعد العيد لكي نتغل على للمحمودية من غيط العنب إلى التزهة لتصلها في «بكرة الصبح»، ونقضي فيها اليوم الذي لا يتكرر أبداً.

عرفت مفازاً ومباحج عميقة الواقع في تلك السنوات المكونة الأولى من الطفولة، عرفت الحب والإيمان وصداقات لا تنسى مع «زكي» الذي كنا نقوم معاً بطقوس مسرحية بدائية على نحو ما رأينا في الأراجوز أو السيرك، ومع «وطواط» ابن خالتي الذي سقط تحت عجلات الترام أمام عيني، وأنا أطل من «بلكونة» بيتنا دون أن أعرف من كان، ومات، ومع أخواتي البنات اللاتي كن يسمعن مني - وأنا في العاشرة أو الحادية عشرة - قصائد الشعر العربي الجاهلي أو العباسي، ألقها بصوت يهتز انفعالاً فتترقب الدموع في أعينهن. كنت الطفل الصبي الأول البكر - الذي عاش - في العائلة فكنت من ثم موضوع حب خالتي وأخواتي وجدتي في بيت كبير يمحج بالحياة والخصوبة، وموضوع التحوط والحرق والحدب المرقط في أن، فلم أعرف اللعب في الشوارع ولا الاتخاوط في «عصابات» وجماعات الأطفال ولم أتعلم قط لعبة من لعب الشوارع، إلا لعبة «البلي» المعروفة، ألعبها على سطح بيتنا، وحدي أو مع أخواتي، وفي فناء المدارس الأولية أو الابتدائية علة.

حكايات ستي هيلانة وخالتي نورة وماتيلده، على سطح بيتنا في غيط العنب، في الليالي القمرية، وقصص أبي أمام كتكة القهوة على السيرتاية في قسحة بيتنا، كوتت عندي الوعي الأول للحكاية، عرفت كتباً قليلة - مجرد أن تعلمت القراءة - كانت مقفلاً عليها في خزانة صغيرة، فتحتها بعد لأي، وقرأت «كلمة ودعة» ومتنخبات من الأدب العربي القديم، وكتاب «الأدب والدين عند قدماء المصريين»، لعلني عندئذ كنت في السابعة أو الثامنة، كأنني قرأتها بالأمس.

في الثانية عشرة - هل كنت طفلاً عندئذ، بعد أن قرأت «ألف ليلة وليلة» وتيقظت حواسي كلها وشطحت بي خيالات شيقية ما أروعها - كنت قد بدأت أكتب - وأنا في العاشرة - ما تصوره «شعرا» و«قصصاً» وبدأت أقرأ متهجياً، صفحة بعد صفحة، «مختارات الصحاح» و«التوراة» و«القرآن الكريم» معاً، هل تسمى تلك طفولة؟ كانت يفتني مبكرة وحارة ومحتشدة ومضطربة المياد.

هي رحلة طويلة ومتنوعة المراحل والملاحم سأكتفي منها بإشارات عاطفة فقد انتقلت إلى العباسية الثانوية، لكي أحصل منها على التوجيهية في ١٩٤٢، بعد أن كنت قد أقيت بنفسي كلفة في خضم القراءة التي لم يكد يتوقف نهني إليها، وبعد أن خُفت أيضاً غمار الكتابة منذ أن كنت

في التاسعة أو العاشرة تقريباً من العمر ، كتبتُ أشياءً طفوليةً وشيئاً يشبه الشعر في تلك السن المبكرة ، ثم تعلمتُ كتابة الشعر الموزون المقتضى ثم القصائد الشرية والتهنؤات الرومانسية ، وخطرات المراهق المتحير بين الشعر والفلسفة ، ثم ألفتيت بكل ما كتبت في حركة كأنها رمزية في موقدة نار صغيرة ، على شيبك بيتنا عندما كنت وحدي . لعلمني كنت عندئذ في الخامسة عشرة . وكأنتي بعد ذلك وصلت إلى نضج مفاجيء . ففي تلك الفترة أو بعدها بقليل كتبت جزءاً من مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية» . استمرت رحلة الكتابة والقراءة وكأنها لم تبدأ قط بمعنى أنني أحس كل يوم أنني لم أفعل شيئاً في هذا السياق كله وكأنما لريد أن أبدأ من جديد . .

أما عن المرحلة الجامعية فلعلها كانت مرحلة مفصلية وحاسمة .

ففي أول يوم فيها «وقعتُ» في حب زميلة لي ، حباً عذرياً أفلاطونياً صامتاً ، ثم برئت من هذا الحب لكي أرمي بنفسي في غمار العمل السياسي الثوري . حصلتُ على إجازة الحقوق من جامعة فاروق الأول سنة ١٩٤٦ ، ولم أعمل بالجامعة يوماً واحداً . عندما أنشئت جامعة فاروق الأول سنة ١٩٤٢ في الاسكندرية ، اختارت موقعها على الربوة نفسها التي كانت تحتلها مدرسة العباسية الثانية ، فكأنني قضيت على هذه الربوة الجميلة في قلب محرمٍ به تسع سنوات متصلة . كنت قد التحقت بالحقوق فقط لكي أرضي أبي الذي كان يتمنى أن يراني وزيراً على عظم مكرم عبيد باشا ، ولكنتي في واقع الأمر كنت أتضي وقتي كله مع أصدقائي في كلية الآداب على بُعد خطوات في هذه الربوة الجميلة حيث سمعت محاضرات يوسف كرام في الفلسفة ، ومليمان حزين في الجغرافيا ، وكازنيف في الأدب الفرنسي ، وليدل وإنرايت في الأدب الإنجليزي ، ومصطفى عبدالحamid العبادي الكبير في التاريخ ، وقرأت مقررات الفلسفة والإنجليزية والفرنسية والجغرافيا والتاريخ من أصدقائي .

عشت في بيئة عائلية خاصة وعاصرت محوكلات فكرية وحضارية هامة وكان لذلك تأثير في مواقفي الفكرية وفي اختيارياتي وتوجهاتي الحياتية . كان لذلك كله تأثير قوي في تكويني - وفي تكوين جيل كامل من معاصري - ولعل ذلك وحده يبرر نعمة البروح الشخصي هنا ، فليس الأمر متعلقاً بشخصي بل لعله على الأرجح يتناول حقبة تاريخية دالة ومؤثرة .

فمن ناحية المواقف الفكرية والحياتية ، ومن ناحية الاختيارات السياسية ، فلأقول إن بيئة عائلتي كانت تنتمي إلى طبقة أتى منها كثيرٌ من لعبوا أدواراً هامة في تطور مجتمعاتنا وهي الطبقة التي عاصرت حقبة الثلاثينات ، هي بيئة الفئات الوسطى التي اقتربت في الكثير من الأحيان من

الطبقة الكادحة وخاصة عقب الأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعالم كله في الثلاثينيات.

كان ذلك في جنوب المتوسط، في الاسكندرية التي كانت عندئذ تشهد آخر ازدهار لمرحلتها الكوزموبوليتانية، حيث كانت الفئات والثقافات والطبقات المتوسطة، قديمة ومعاصرة، تمتزج ببعضها بعضاً، وحيث كان اليونان والطلانية والملايطة والأرمن واليهود و«ولاد العرب» مسلمين وأقباطاً على السواء يعيشون في بوتقة واحدة، مع اختلاف انتماءاتهم الطبقية وما يترتب عليها من علاقات إنحاء أو معاداة.

ثم جاءت فترة الأربعينات بما شهدته من أحداث جسام عقب الحرب العالمية الثانية والتغيرات الاجتماعية العميقة التي هزت المجتمع المصري على وجه أخص والمجتمعات العربية والعالم كله بشكل عام. كل ذلك أدى إلى اختيار واضح لي في الفكر والسياسة على السواء، اختيار لا لبس فيه نحو اليسار، والاشتراكية، على اختلاف في فهم وتقييم هذه الاشتراكية على مر الزمن. بدءاً بالتأثر الباكر بالاشتراكية الفابية، وقبل ذلك الاشتراكية المثالية والطوباوية، ثم بعد ذلك الماركسية في جناحها التروتسكي الثوري، والعمل الثوري تحت الأرض، ثم فترة الاعتقالات ثم تعديل هذا الموقف كله بما يتلاءم مع رجل رصد نفسه لا للنشاط السياسي المباشر بل للعمل الفني والعمل الروائي على الأخص حيث تكون الأولوية لا للمخطاب السياسي إنما صبح التعبير ولا للعمل السياسي المباشر القريب المتناول وإنما لنوع من التأمل والتقصي ثم التأكيد على معنى السؤال أو المسألة التي تشغل للكتابة الأولى في همومي الفكرية والروائية الراحنة.

لم أتردد، مدفوعاً بإيمان مُحرق بالعدالة، والحرية، واستقلال الوطن، أن ألقى بنفسي في غمار الحركة الوطنية المضطربة والمتأججة في الأربعينات والخمسينيات، دخلت معتقلات الملك فاروق، وخرجت منها، واشتغلت بالدروس الخصوصية، وفي مخازن البحرية الإنجليزية وفي البنك الأهلي، وفي شركة التأمين الأهلية في الاسكندرية ثم جئت إلى القاهرة في ١٩٥٥، اشتغلت في السفارة الرومانية ثم اشتغلت في منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي بعد ذلك بقليل. وشاركت مشاركة نشيطة في تأسيس وإصدار مجلة «لوتس» مجلة اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين باللغات الثلاث - العربية والإنجليزية والفرنسية.

كنت أقوم وحدي تقريباً بالعبء الأكبر في عملها، في كل مراحلها، على الأقل بالنسبة للأعداد الأولية. انتقلت للجنة بعد ذلك إلى بيروت وتونس ثم توقفت عن الصدور. وفي غمار عملي في التضامن الأفريقي الآسيوي التقيت بالصغار والكبار وعرفت باتريس لومومبا، وأحمد

سيكوتوري، وأندري غاندي، وأجوستينو نيتو، وأميلكار كابريال، وعشرات من الساسة والكتاب من أفريقيا وآسيا والبلاد الاشتراكية. طُفِتْ بأفهام العالم، وترجمت وكتب عشرات من الكتب والمقالات والأحاديث والبرامج الخاصة في البرنامج الثاني في الإذاعة بمصر. شاركت في إصدار مجلة (جاليري ٦٨) التي كانت رمزاً للحركة الطليعية والتبر الذي تبلورت حوله إبداعات الحساسية الجديدة في الأدب المصري الحديث.

أهم ما يمكن أن يتذكره المرء الآن، هو تلك الفترة الذهبية التي هبَّت فيها رياح التغيير العارمة على أفريقيا حاملة معها بهجة الاستقلال، ونشوة ظهور الأمم الفتية الجديدة حيث كان الأفق يبدو وكأنه لا تحده الحدود، وحيث الآمال عريضة، وقد طردت ظلول الاستعمار الأخيرة.

في هذه الفترة، فترة الستينيات، قامت منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فيما أتصور بدور له أثره الحقيقي في توثيق الصلات بين شعوب أفريقيا وآسيا سواء من الناحية السياسية البحتة أو من الناحية الثقافية والأدبية عن طريق اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا الذي عملت به أيضاً سكرتيراً عاماً مساعداً.

أذكر، كما لعليّ قلت، لقاءاتي بقيادة حركات التحرر الوطني في تلك الفترة، وأذكر تفتح الأمل الوليد في تلك الأيام قبل أن يسترجع الاستعمار سطوته من الباب الخلفي، عن طريق استعادة سيطرته الاقتصادية، وعن طريق نقل أعباء الديون الفادحة التي تكاد تقصم ظهور هذه الأمم الفتية التي كانت تتطلع عندها، في الستينيات، إلى المستقبل بنظرة ثقة واسعة سرعان ما ثبت أنها لم تكن حقيقية، وأن الأمر يتطلب كفاحاً أشق وأطول وأكثر تضجاً وأعمق رؤية للحصول على الاستقلال الحق، وعلى حرية الإرادة الحق.



كنت في السادسة عشرة - في أول دراستي للحقوق - عندما قرأت الأدب الإنجليزي الكلاسيكي والمعاصر، ومن مكتبة الدكتور زكي أبو شادي قرأت «عشق اللادي نشارلي» التي لم يكن مسموحاً بها في إنجلترا، في طبعة ثالثة - بالإنجليزية طبعاً - ولم أكد أفلت كتاباً لـ د. ه. لورنس بعدها، كنت أقرأ الرومانسيين الإنجليز شيلى وبايرون وكيش وأنا أكتب أشعاراً تهيم في أودية حيرة الروح ونزوات الجسد، ثم عرفت فرويد وماركس بعد أن كنت قد ألمت بتاريخ الفلسفة في الوقت الذي كنت أقرأ فيه كتاباً مثل «الكامل» للمبرد أو «العقد الفريد» أو «صحيح الأعراس» ونحوها من كتب التراث العربي.

كيف يمكن لي أن أتعرّف في هذا الحفص من الفرائد على هؤلاء الذين شكّلوا فيّ عناصر روحي؟ لم تكن تلك قراءة بل كانت حياة أكمل وأملًا وأعتى وأرق ما تكون الحياة في وقت واحد.

انخرطت في الحركة الوطنية الثورية في الأربعينيات، واعتقلت في ١٥ مايو ١٩٤٨. في معتقلات الملك فاروق علّمت نفسي الفرنسية أو جودتها، ومن ثمّ عرفت السيريلية والوجودية ومغامرات الرواية الحدائثية في الخمسينيات المبكرة، وليس للرجبة في المعرفة نضوب، ولا أظنني قد جمعت عند شيء أو عند أحد، ما زلتُ في غسق هذا العمر - كأنتي الطفل الذي يضرب بقدمه على شاطئ بحر متلاطم أو ساج لا نهاية له، ولا برّ هناك أرسى عليه.

ما من كاتب واحد، أو مفكّر واحد، كان باستطاعته أن يغيّر حياتي، علّمني سلامة موسى، من بين أشياء كثيرة، قيم العقلانية والشكّ للنهجي الذي غير نسيج حياتي الفكرية والروحية.

أذكر الفرحة والذهشة وروعة الاكتشاف التي عرفتها عندما قرأت كتب سلامة موسى وأنا صبيّ في الرابعة عشرة من العمر: مصر أصل الحضارة، نظرية التطور وأصل الإنسان، الاشتراكية، ومقالاته في «المجلة الجديدة» و«الهلal» التي كنت أشتري أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الأرض في شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النور ليون في الاسكندرية.

روعة اكتشاف قوة العقل وسطوة اللاوعي معاً، وتأكيد كرامة الشكّ في مقابل ذلّة الإذعان أمام العقائدية الجامدة التحجّرة، كان ذلك ما تفتّحت روحي عليه بفعل كتاباته، وما دفعني بعد ذلك إلى ارتداد أصقاع الفكر ووضع الأسئلة دون وجل أبداً كان موضوع الفكر أو السؤال.

أما قصة زواجي فهي قصة حب من النظرة الأولى على أثر خروجي من المعتقل، حب استمر من ١٩٥٢ إلى ١٩٥٧، خمس سنوات، النظرة الأولى امتدت خمس سنوات، تزوّجت في ١٩٥٨. الزواج؟ لعلني كنت سعيد الحظّ فيه جداً من كل الأوجه، لكن الحظّ والسعادة والحبّ كلّها شيء ولا تُعطى مجاناً، كلّها تحتاج إلى فكر وعمل وتديّر بجانب الهبة والاندفاع الماعظي، لي إنسان أسعد أيضاً باستقلالهما وإرادتهما الحرّة في بناء حياتهما، ولي أربعة أحفاد هم الزهور المونة في حقل هذا العمر الطويل.

معنى ذلك أنني - بالفعل - تعاملت مع الواقع الذي عشته . والآن إذ أتأمل تلك الفترة التي تبدو حقيقة البُعد وقرينة ماثلة جداً مع ذلك ، فإنني أرجو أن أكون قد صوّرت هذا «الواقع» في كتاباتي .

أظن أنني تناولت هذا «الواقع» على نحو خاص منذ فترة مبكرة جداً وربما كنت غير مسبوق إلى هذا التناول ، وهو التعامل مع الواقع لا في الظاهر فقط ، لا من حيث رصد الظواهر الخارجية وما يمكن أن أسميه السطح أو القشرة أو ما يبدو للعين المجردة ، من الخارج ، وإنما هو التعامل مع الواقع باعتباره لا يفصل عن الحياة الداخلية والروحية للإنسان ، وسقوط الحدود بين الشعر والسرد ، وهو ما يبدو واضحاً جلياً في أول كتاباتي التي نُشرت وهي في مجموعة «حيطان عالية» وقد نُشرت في آخر الخمسينيات ولكنها كانت قد نُشرت منذ الأربعينيات المبكرة . وحتى في هذا الكتاب نجد أن للسعي الفني هو كسر الحاجز التصوري الموهوم بين الصحو والحلم ، بين الخارج والداخل ، بين النفس والوجد ، بين ما اصطلاحنا على تسميته بواقع الحياة اليومية الجارية ، حياة السوق والتعامل مع الأشياء ، وبين عالم الفكر والحلم والهواجس الداخلية ، بحيث يتكون من هذا كله واقع فني آخر مواز لواقع موضوعي ، أي أن هنا «واقعا» فنياً ، «يقع» فعلاً وحققاً ويحتوي على كل العناصر التي ذُكرت على خلاف ما كان «سائداً» في تلك الفترة بالتحديد من تصوير الواقع باعتباره مشكلة اجتماعية أساساً أو اجتماعية فقط وما كان يخلب على الكتابات القصصية خاصة من تناول لظواهر الحياة ومشاكلها الاجتماعية فقط .

أتصور أن كتاباتي الأولى كانت ربما من أوائل ما خنق وكسر هذه الحواجز الموهومة وجرواً على تناول الواقع بجوانبه المتعددة المعقدة والمتنوعة .

لقد قيل لي أن من يطلع على أعمال الروائية يلاحظ تحولاً من الخمسينيات إلى العقود الأخيرة ، من حيث الاعتقاد في قدرة العمل الفني على تغيير الواقع ، فبعد الالتزام بالاشتراكية والحلم بالمُثل العليا ، يقول البعض إن الروائي في داخلي يكتبني يكشف خبايا المجتمع من خلال رؤية ذاتية .

ونفص النظر - مؤقتاً - على أنه ليس في الفن الحقيقي رؤية «ذاتية» بالمعنى الضيق للمفلق المرضي ، وأن كل رؤية فنية إنما تقع في نطاق التشاؤك الإنساني فيما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» فلا شك أن فترة الخمسينيات ، فترة المد القومي والأحلام العربية والأمال البراقة والساطعة والحلم بالأمجاد ، كما نعرف ، بل كما عايناه في صميم وجداننا جميعاً ، نحن أبناء هذا

الجبل، قد انتهت بالصلصة المززلة التي تمت بهزيمة ١٩٦٧ وكشفت عن زيف كثير من الدعاوى أو على الأقل على هشاشة كثير من الشعارات بما دعا كثيرًا من الكتّاب والشعراء بل جماهير القراء إلى تغيير الموقف الذي كانت الكتابات تتخذه من «التبشير» واليقين والتغني بالأمجاد إلى موقف وُصِفَ بالجنوح إلى الحباب والتأمل الذاتي.

هذا صحيح كله في مجمله وإن كنت أريد أن أشير إلى أن كتاباتنا، على الأقل نحن الذين يحق لنا أن نسَمِّي أنفسنا بالرواد الأوائل - وليس في معنى «الريادة» هنا تقسيم، بل هو مجرد توصيف - كانت تحمل إرهابات وتُذو بالهزيمة. كانت من غير أن تضع يدها تمامًا وبشكل واضح على لب القضية مباشرة، تحس وتطمس أن الشعارات المجلجلة هي أيضاً شعارات جوفاء وأن هناك شيئاً لا يجري على مسننه على الإطلاق وأن منهج الوصاية الأبوية الطاغية، الناصرية على الأخص - بما حملته من عدوان على قيم المشاركة الشعبية الإيجابية، وهي القيم المتقدة الوحيدة - هو منهج يسير بنا نحو الهاوية ومن ثمة انعكس ذلك، أو انعكست ثلثه وإيمانه في كتاباتنا حتى وقوع الهزيمة مباشرة أو قبلها بفترة، بما كان يشكل نوعاً من التنبؤ أو الإرهاب أو حتى التذير أو التحذير. ولكن ذلك كله لا يقلل من عظمة الإنجازات التي تحققت في العهد الناصري.

تأكد هذا تماماً بعد وقوع الكارثة القومية والإنسانية التي لحقت بنا جميعاً ونحوكت الكتابات الصحيحة والصالحة الآن إلى ما أسميتها بكتابة المسألة لا كتابة اليقين، وهي علامة صحية.

هذا كله يشير إلى انحسار دعوى امتلاك «الحقيقة» امتلاكاً مطلقاً - سواء كان ذلك من جانب الراديكاليين اليساريين أو من جانب السلفيين الظلاميين - ويشير إلى دور البحث الصادق عن هذه «الحقيقة» أو عن وجه من وجوه حقيقة لا بد أن تكون متعددة وليست واحدة.

ربما كان هذا هو الملحح الأساسي في كتابة الستينيات والسبعينيات وما تلاها حتى الآن فهي كتابة مُسألة، وهي ليست مُسألة ذاتية فحسب بل هي أيضاً مُسألة اجتماعية متصلة بالمجتمع بالضرورة ويحكم منطق الأشياء. أتصور أن تلك مهمة أحق وأجدر بالقنّ عما كانت في الأربعينيات والخمسينيات حيث كانت البشارة والتأكيد وتبني الخطاب السياسي هي الميزة الأساسية لعظم الكتابات ولا أقول كلها لأن كتاباتنا لم تكن تحمل هذا التبني الساذج المطلق من غير تحفظ لتلك الدعاوى الفخمة بل هي تُشكك في قيمتها الحقيقية إذ كانت تتحسّن افتقاد العنصر الأساسي الذي يعطي تلك الشعارات وتلك الدعاوى قيمتها الحقيقية أعني عنصر الديمقراطية أو عنصر المشاركة الفعلية للناس.

أما عن رحلتي مع القراءة والكتابة، تلك الرحلة الطويلة، التي وصفتها، في موضع سابق، بأنها رحلة كانت لم تبدأ قط، بمعنى أنك تحس كل يوم وكأنك لم تفعل شيئاً في هذا السياق كله، وكأنما تريد أن تبدأ من جديد... هل هو طموح الفنان الذي لا ينتهي؟
فيما يتعلق بالقراءة فإنني أتصور أن المسألة ليست هي طموح بقدر ما هي تتعلق بما يمكن أن أسميه خصيصاً في تكويني كفنان.

سمة لا تفصل عن فعل الحياة نفسها، بمعنى أن هذا التطلع المستمر للمعرفة شغف أو ولع أو أنهم مستمر نحو المعرفة، لا يشكل طموحاً بقدر ما يشكل في تصوّري نوعاً من الفُسْر، أو الحفاظ الذي لا يقاوم، نحو الاختراف من هذا المحيط الذي لا ساحل له ممكناً الوصول إليه. ولهذا قلتُ كأنها رحلة لم تبدأ قط، فيما يتعلق بالكتابة هناك نفس الطموح، وهو أن الكتابة عندي هي فعل لا عج نحو المعرفة على نحو آخر، وبأسلوب آخر، فهي لا تقتل في كلا الحالين الطموح بالمعنى السهل للتمعارف عليه، هناك بالفعل طموح إذا فسرناه بأنه سعي مستمر نحو مزيد من المعرفة ومزيد من التواصل ومزيد من التقارب مع الناس ومع الأشياء، ومع هذا الكون الذي نعيش فيه، ومزيد من محاولة البحث عن إجابات لأستئلة ما تزال قائمة أبداً وما تزال الإجابات عنها تبدو مراوغة أبداً بعيدة المثال عصية.

هذه الرحلة التي بدأتها منذ أكثر من نصف قرن، أحس كأنها لم تبدأ. كيف أنظر إليها الآن؟ سأكرّر أنني أكاد أقرّر أنها لم تبدأ بعد، بكل ما حملته السنوات الطويلة إليّ من زاد، يظل هذا الجوع المُستمر نحو الجمال المروّع نحو الحب الماروغ مستمرّاً، هذا الجوع يظل كأنه في بقاعته وعرامته الأولى، أحاداً محتدماً فلفعل في هذا تفسيراً لما قلته بأنني أتصور هذه الرحلة كأنها لم تبدأ بعد.

بعد هذه الرحلة الطويلة يبدو المرء محملاً برصيد من القراءات والكتابات والممارسات في الفن وفي الحياة ولكن يبدو وكأنه لم يكّد يخطو خطواته الأولى في هذه الساحة التي تظل تتسع باستمرار كلما تعمقت فيها، وكلما تعمّقت جوانبها.

فماذا عن قراءاتي في تلك الرحلة، فيم تنصبّ، وإلام تنجّه؟

تختلف هذه القراءات ويختلف موضوع القراءة عبر هذه الرحلة الطويلة، في البداية مثلاً

كنت أقرأ - حرفياً - كل شيء، كل ما يقع تحت يدي، وفي فترة الصبا والمراهقة الأولى كانت قراءاتي تتنوع من اللجلات إلى الروايات المختلفة بأنواعها المثانة إلى القراءات المعصية. كما قلت، لم أكد أفلت ورقة مطبوعة إلا قرأتها وسعيت إليها، من ألف ليلة وليلة إلى مسامرات الجيب، من مجلة السكة الحديد إلى مجلة كل شيء والدنيا. أنا أضاع لك الأطراف المتناقضة وما بينها على طول وعرض المشور من الفنون، إذا صح التعبير.

يتقدم الحياة قليلاً يبدأ المرء في الاختيار والتدقيق، خاصة بعد أن يكون قد قرأ أو عرف ما يمكن معرفته وما أتاحت له قراءاته من كنوز الإنجازات الفنية خاصة، وعلى الأخص في ميادين الرواية (الطويلة والقصة) والشعر والفلسفة والتاريخ، وما تستهويني وما تزال تستهويني قراءته هي هذه الميادين الآن.

توقفت مثلاً عن قراءة ما يسمى «القصص العلمي» أو روايات الخيال العلمي والروايات البوليسية الجيدة التي كنت في فترة المراهقة مشغولاً بها. وكنت ألبأ إليها كتوع من الترويح والتسلية. حتى هذا الترويح والتسلية لا أكاد أجدهما وقتاً الآن، حيث يبدو أن شقة العمر قد ضاقت وأن وحلة قد قاربت النهاية.

ماذا أحب في الحياة؟ وماذا أكره؟

لا أكره إلا القليل، فليبدأ بعملية العزل أو النفي، مهما بدا ذلك مما تصعب الإحاطة به، بالطبع أكره القبح بأنواعه المختلفة وخاصة القبح الخلقي، لأن القبح الفيزيقي نفسه أو الجسماني قد يخفي جمالاً من نوع نادر. لكن القبح الروحي على الأخص هو الشيء الكريه، يمكن للمرء أن يجد معذرة، أو مكناً للفهم حتى بالنسبة للقبح الأخلاقي بمعنى الوقوع في الأخطاء أو حتى الجرائم التي تتعلق بالسلوك. قد يقع الإنسان في هذه الجرائم والأخطاء ويصبح ضحية لهذا القبح على الرغم منه. ما لا يكاد يفتقر ولا يكاد يفهم هو الفقر الروحي أو ما تنطوي عليه الروح من معاناة لنفسها حيث تنقلب عدواً لنفسها، حيث يصبح الحقد والصغار والهوان هي المزالق أو القضاخ التي تتعثر الروح في شباكها، هذه فعلاً تصبح كريهه. لا أتصور أنني أكره شيئاً آخر. أما الحب فحدث ولا حرج. قلعه من الضروري أو المنطقي أن يكون الجمال هو أكثر ما أحب، قد يتمثل في المرأة كما قد يتمثل في الفن أو في الشاهد الرئية أو الحسوسة، كما قد يُخايلنا في الم شاهد الخلقي والمهنة التي لا يمكن الإمساك بها باليد. أحب كل متع الحياة الحسية، كما أحب متع الحياة الروحية بقدرٍ سواء. أتصور أن في المتعة الحسية دالماً عتدي على الأقل وعند الكثيرين

من أعرف كتاباتهم غير الأزمان، هذا الجانب المصغى الذي يشارف النشوة الروحية في قمة اللذة الحسية بحيث تمتزج عندي هذه اللذة الحسية بما فيها، هي نفسها، من جوهر لا يكاد الحس أو الخواص أن تحيط به. معنى ذلك بوضوح أن الفصح في اللذات والتمتع الحسية هو أيضاً نقض لها وأن الفجاجة والخشونة في هذه الممارسات إقرار لها وتحديد بمعنى أن تصبح محدودة وضيقة، وأكد أقول نافذة وغير محبذة.

ما هي الفلسفة العامة التي تحكم حياتي؟

لعلني قد استشفتُ شيئاً في تناولي للمسائل السابقة، لست أريد ولست أطمع أو أستي ما يُسير حياتي فلسفة، بالمعنى التكتيكي أو المصطلحي. لنقل إن هناك محاور أساسية تُسير هذه الحياة، منها شوق دائم إلى العدل، ومنها سعي دائم إلى الحب، ومنها اعتزاز دائم بكرامة الإنسان وبالتالي غضب مستمر على كل ما يلحق بها مهانة أو هوان. لعل كلمات مثل «الجمال» أو «الحب» أو «الحقيقة» كلمات قد تبدو في تجربتها هذا لا تعني شيئاً، ولكن ربما كان لي سعي إلى إعطائها معنى متخلفاً، أعمق كل يوم، وأكثر حفاة كل يوم، هو السعي الذي يحكم حياتي الفنية إذ اعتبرها هي نفسها أو هي بدورها هي الحياة «الحقيقية»، ولذلك فليس لي إلا أن أحيا على كتاباتي للتعرف إلى إجابة عن هذا السؤال، وفي هذا وحده سقوط الفتناع الذي يحجب الصدق عن الذات وعن الآخر.

هل ظفرت بكل ما كنت أريد من الكتابة ومن الحياة؟ لا .. لا يمكن.

هذا سؤال مفتوح دائماً. يبدو أنه لم يتحقق شيء على الإطلاق، وفي الوقت نفسه تحقق الكثير والكثير جداً.

يبدو أن مع تقدم العمر ينبغي أن يكون المرء قد وصل إلى الحكمة والقناعة والاستقرار، هذه أشياء مستحيلة التحقق عندي، كأنني ما زلت ذلك الطفل الصبي الفتي الكهل المتوقد دوماً بالأسواق إلى مراودة للسحيل.

لا يوجد أي نوع من الاكتفاء ولا الامتلاء ولا ما يشبه ذلك، ويظل السعي إلى المعرفة وإلى الحب - بأوسع معانيه - وإلى التحقق، مستمراً ما استمرت الحياة.

ليس البحر عندي مُقابلًا - أو رمزًا، أو شفرة - للآم، أو المرأة. لا ألقي في مياهه كما يرمي الرجل في أحضان امرأته الخنون الرحية، أو كما يلوذ الطفل بحجر أمه الرزوم. ليست أمواجه مما ألقى بنفسي إليها، مطمئنًا، ناعمًا للحس بالراحة والاستسلام لهدهدتها في عناقٍ مجالدة الحب.

ومع افتتاحي به، وسحره الذي يوقعه بي، فكأنه أب صارم حتى في لحظات هدوئه وسُجُوّ مياهه، فإنه كيان قلق ومُقلّق، غامض حتى في رفرفته الوديعه، عميق لا أعرف - ولن أعرف أبدًا - غور أعماقه، وما يخفيه تحت صفحته الساكنة أو الجياشة على السواء، ولكني لا أستطيع أن أنأى بنفسي عن غوايته، وما أزال أقترّب منه - على حيلةٍ وحلٍ - ثم أنأى.

نساءات هذا الكيان لا تني تهاجمني، السيرينات لا يتوقفن عن الغناء والإغراء، وما من جدوى في أن أصمّ أذني بالشمع أو ألوثق نفسي بالحبال، كما فعل نُوتيةٌ يولييسوس.

صدمة أمواجه في أحجار الميناء الشرقية البيضاء ما تزال أصلًا لها تتردد في جنبات روحي، منذ أيام الصبا الباكر، وما زلت أحسّ وثاق ماله في الأصباح الشتوية مشرقة الشمس يطرّس وجهي ويملل عني القترح.

وما تزال صفارات البواخر في الميناء تلوي في ليل الذكريات الطويل، عميقة موحشة ومُعزّية معًا تصلني في سريري في راغب باشا البعيدة عنها وأنا أقرأ جوزيف كونراد وروايات طافور، في منتصف ليلة رأس السنة، تحت اللحف الثقيل، كأنه البحر الأبيض في غرفتِي يرقب أحلام الصبي الذي كتبه - ولعلني ما زلته - يحلم بالحب والمعركة والشوق إلى مهاجمة لغز الكون.

في الأيام التي كنت أرى نفسي فيها شاعرًا، كنت في أصباح الشتاء الثقيل يوم الجمعة، أنزل وحدي إلى خليج ستانلي. كانت حينئذٍ تحتفلان بمساييح النبات على الجدار المتبسط الناعم الذي

يطلّ على البحر، الأعشاب الملتصقة بالجدار تحمل إليّ رسالةً رومانتيكية مهتزة الأطراف، من جمال الكون، تعلّب قلبي وتواسيه معاً. أنزل على سيف الرمل، أمشي على شطّ الصخر، أشاروف حافة الموج، ويرشني رذاذه، وأنا أغوص في تهاوّم دوامات معاشقي الصيبانية - ما أحرّ لوعتها حتى الساعة - وفي تهاوّم دوامات الماء المزينة الصغيرة وتخايله في أغوار ضحلة بين نقر الصخور ونشوات الحجر، حيث السماء مصفرة متموجة محبوبسة ورقراقة في وهذات مسطحة قريية القيمان، أو ألقب نَهْكَ البحر مرغياً مستغداً على الرمل يزيده الرغي ووشيشه العنيد، مرة بعد مرة بلا انتهاء. وأفكّر بغموض في أنّ هذه الأمواج، وهذه الصخور والرمال كلّها أبدية، وأنها كانت هنا قبل أن أراها بدهورٍ سحيقة وستظل هنا بعد أن أنعب بدهورٍ سحيقة. ألم أكن أرى نفسي شاعراً.

كانت ترتفع مع مرّة البحر الرصاصية اللون صخرة نائمة عريضة، قلت: «كانت صخرة الواقع تصعد من أمواج أحلام وأشواق ما أشدّ سلاجتها». رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبّته بها. النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم الطويّ يلتصق بالجسم الطويّ، وقد أحنّت رؤوسها، وأدخلت مناقيرها الطويلة في صدورها، محتبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. كانت كلّها تبدو ناعمة، أنثوية، فلذات بيضاء من لحم أنوثه العالم. غنّيت لو خضت إليها غمار البحر، ورميت بنفسي في لدونة حنوها الدافئ.

ألوان البحر الأبيض قد أخذت تتخلط، أمام عينيّ، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة، تحت سحب أبيض تختفي الشمس وراءه، وتضئ به باحمرار سائل مشاع، هدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، وشوشة الموج الذي يترقرق، على مهل. خفيضة وروتيبة الإيقاع، أسمع صوت الصمت المطبق، تطرّزه وتنمنه، فجأة، زقزقة المصافير التي تنواب على الرمل الطري، وتغر العشب الزجج والودّع والصنّف الحي بمناقيرها الصغيرة السريعة. ومن بعيد صدى نداء يترقد على الكورنيش سيّد... حسونة... لا يكاد يُسمع. وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء. في هذا الفجر. أي هيام لا يُقاوم؟ أله رغبة مبهمة وغرساء، مطلقة تدفعهما يمينا على هذا الشطّ الموحش للبلول؟

عند التقاء الرمل بالموج غطّ الطحلب الأخضر الذي يبيّس حينما ينحسر عنه الماء، غطّ وبابس على التوالي، بلا توقف. قلت لنفسي: «أبدى، دائم، أمام فناننا وانتهانا».

الشاطئ، طويل هشّ مشدود، ملقي بين القراغ والماء، رابض يروج بالحياة بين الأبيض المتوسط والصحراء الليلية، خصر مضيق ضامر مسحوب، قابل للانكسار في أية لحظة، في أية بقعة، لا بؤرة له يتكثف ورامعا ويحميها بنطاق وراء نطاق من الحواجز الواقية. ولكنه لا ينكسر، عبر الأزمان السحيقة لا ينكسر، من الفراغة إلى الاسكتندر، من البطالة إلى العرب، وحتى الآن، لا ينكسر. خطّ متموج يقع على حرف هوة لا قرار لها، أمواجه متلاطمة، وحتى عندما نهض - في وهمي - فهي خادعة، لأنها دائماً مهددة بالعصف وضاربة بجبال الماء. سحرها جذاب لا يقاوم، وجمالها لا يمكن أبداً الإحاطة به ولا الانتهاء من تجلي مفاته، قوة الأخرع محدودة إليّ، تدعوني دعاءً لا أعرف كيف أصنّه، وهو مع ذلك دعاء في الاستجابة له وقوع القضاء الذي لا مردّ منه، على هذه الخلفة الهشة الغلفة، بين الحياة والعدم، وطني الذي لا أعرف كيف أستقرّ إليه.

كنا في أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر تصنع على صفحة البحر، تحني، ملايين النقط اللامعة التي تيرق وتختفي وتُعشي عيني، زرقاء الماء تحتها عميقة ودائنة وكثيفة الشفافية في الوقت نفسه، فأمدّ بصري من نافذة كازينو كليوباترا العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض في اتصاله بخطّ السماء المهرّ بالقصوة عندما رأيتهما.

كانت، هي، في حضن البحر الأبيض، كانت، هي، على العكس مني، في سباتها الأمن، تسبح تحت النافذة بالذبايح الأزرق القامح، محبوباً عليها، لامعاً تحت سيولة الموج الخفيف الذي يترفرق عليه وينحسر في حركتها الناعمة، ذراعها لا تكادان تصنعان رغوة في انزلاقهما المنساب على الماء، عرفتهما. جسمها فاعل السمرة وغفر، ولما يكاد يكتنز بأنوثته التي تتفتح وتزدهر، في أول امتلائها بالكر، ولكنها أصغر ستاً بكثير، فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء.

غفّق قلبي، وتوقّف، من هي؟ هل هي أخت لها، صغيرة، لم أرها من قبل؟ كنت موقناً أنها هي، هي، أم هي الأخرى التي سوف أعشّقها، وأنوّهم أنني أفقدتها. تعلّقت عيني بها، مسحوراً وغائباً، وعندما انقلبت على ظهرها، تطفو فوق الماء، رأيت وجهها المدور الخمرّي، منفض العينين تحت حراقة عبق المسكر، خدّها الأسيلان يومضان في استدارة ورغمة كاملة تحت الماء، وهي تبعد، ساقها، في بضاعتها للحروطة العبّلة، لا تكادان تتحرّكان وذراعها تضربان الماء بحركة خلقية منتظمة، إيقاعها هادئ، وهي تبعد. وعرفت أنني ساحبها، في آخر العمر، حبّاً كأنه الموت، وأن قلبي هو ساحة بحرها اللّجّي الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها.

وقلت : «أليس هذا هو أيضاً بحري الأبيض المتوسط؟ هل هو بحر النار؟ أم بحر الظلمات؟» .

أرى الولد ، صغير الجسم ، ساقه رفيعتان في الشورت الأبيض الواسع ، وقميصه مفتوح ، عيناه كالتما فيهما نظرة متألمة ، مبكرة كثيراً عن سنّه ، وهو يقف في أول الصبح على حافة البحر الموحش ، عند المنتزة . أمامه صفحة ساكنة وشاسعة ، مشعة ولا تكاد تترقرق ، دساماً يضيء في الضوء الذي يكاد يكون شتوياً ، تنتهي برغوة شغالة تفوص في الرمل يوشيش خفيض ، متكرر .

أحس ، عبر السنين الطويلة ، بالندوة اللينة تحت قدميه الخافيتين ، والهواء المبلول على وجهه .

أجد أن الشوق ، مثل نزوع اللوح ، يرتقي على الشطّ محدود اليدين ، بلا تحقق ، مثل اندفاع الماء ، مستثناً بعد رحلة طويلة على تيج العمر ، ينكص محسوراً أبدأ إلى عرض اليمّ العميق ، ولا يفتأ يعلو وينحصر حلمه يأتي ويعود ، لا يهدأ إلى راحة ، وكأنّه لم يترك خط النهاية للتعرج ، لحظة واحدة .

في تلك الساعة لم يكن هناك غيره على الشاطئ الواسع .

كنت أحس نفسي وحيداً جداً ، وهواء البحر يأتي على وجهي حاراً ثم رطباً على التعاقب ، مرة بعد مرة ، ومحتملاً يراوحة الماء للحياة ، أصابت أعمدة التور على الكورنيش ، معاً مرة واحدة ، بقعاً مستطيرة بصفرة وحاجة لزاء نسوج المساء فاكز الزرقة الذي ما زال في طرفه احتراق الغروب ، يسود بالتفويج ، ونور للصباح للهتز يقع على أسفلت الكورنيش وعلى ظهور السيارات اللامعة التي تحرق بصمت وسرعة متباعدة وقليلة ، لتختفي في انعطاف الطريق ، عند الكازينو البعيد .

أمام الكابينة مباشرة التفتُ فرأيت جسمها يدور تحت عجلات السيارة ، أملمي ، ناعماً ولذناً بدون مقاومة ، فستاتها يطير ويتقلب تحت السيارة ، والدراهمان تهتزان ، والجسم يلتف مع العجلات مرة ومرتين .

أحسست العجلات المسرعة تغطاً عظامي نفسها .

وسمعت صرخة ثابتة في سكون الغروب .

ما من جدوى للسؤال : لماذا القسوة؟ لماذا الموت؟

كانّ هذا الصبيّ ما زال يسأل .

وبطبيعة الحال ليس هناك من إجابة.

ها هي ذي أسطورة البحر الأبيض عندي شخصيةٌ وحيدة، نابعة من «الواقع» ألا كان معنى «الواقع» ومنحدرة من تراث عريق ما زال يور بالحياة، تراث مصري وهيليني وجاهلي ومن ألف ليلة وليلة والسندباد الذي ضرب في بحارها، هذه أسطورة تنفّس في جو التشكيل الشخصي الداخلي، تتحوّر وتتغيّر وتخلع غلالاتها السبع أو ترتدي أقنعتها السبعة على السواء، في حرية كاملة، وهي مع ذلك تحتفظ بجوهرها الذي لا أعرف أن أفصح سرّه، أسطورة لها قسّات معاصرة ولكنها أبدية.

أسطورة البحر الذي أحبّه ولرهبه، أعلقها من جديد، وأجد أنها أزليّة كانت منذ بدء الزمان، ومعها أخلق نفسي أو أعيد خلق نفسي من جديد، في كل لحظة، وأجد أنني أوجد في اللازم.

البحر الأبيض عندي لا يقع في الجغرافيا ولا في التاريخ، ليست له.. فقط.. أرخيولوجيا وثقافة وحضارة، ليس هو.. فقط.. ملتقى حضارات ومسرح صراعات، هو عندي فوق ذلك سؤال متصل، سؤال ميتافيزيقي حميم: هل هو للجوهول الذي لا سبيل قط إلى معرفته؟ أم هو الأبدية التي لا شيطان لها، هو حالة من حالات الروح، وهو من ثمّ جوهر شعري.

عندما كنت في السابعة من عمري.. ربما.. كنا نقضي شهور الصيف في «أبو قير» التي كانت ضاحية بعيدة هادئة وخالية تقريباً، لا يؤمّها إلا المائلات للمتوسطة أو الفقيرة، كان شاطئ البحر هناك وديعاً وجميلاً، أخفني خالي حينئذ (الذي أسميه أحياناً خالي ناثان) وذهبت معه داخل البحر قليلاً، وكان يريد أن يعلمني كيف أسبح وحدي، وقال: «أضرب بذراعيك وتسايقك وارفع رأسك مع كل ضربة ذراع لكي تنفّس»، ثم ألقاني في الماء.

لم أضرب بذراعي وساقني، بل غصت في الماء، أحسست أنّ البحر عميق غائر بلا قاع، وغصصت، وشهقت، وامتلأ صدري بالماء، اختنقت، وعرفت أنني قاربت الموت، بل عرفت الموت.

الهذا يرتبط الأبيض عندي دائماً بالموت؟

الهذا ظللت أبغض الأبيض، ويغويني، وما زلت أحافظه مع أنني مفتون به؟

الاتصال الوثيق بين الجسم الحيّ المتوقّف التناضح وبين عميق اللامحدود اللانهائي.

الهامش الهش لشدود بين الحسي العيني الأني وبين للجرّد المطلق، بين الجسماني للمحس وبين الماوراء، الواقع واللاواقع، بين الخواء والحاشد الموكر بهرامة الشهوة والشبق.

ما أبعد هذا المحس عن الوقوع في خطر القولكلور المكرور أو السمتالية الثالثة أو التهويم «الشعري» الخاوي.

هو حس متجسّد وضارب في اللاتهنائية في وقت معاً، رؤيا من لحم ودم.

في «المكس» كان البحر فسيحاً، والرائحة للمميّزة لليود وبقايا السمك وعطن الطحالب تغلغني، ها هو ذا الأبيض، من غير رموز، من غير شفرة، قلت هل يمكن حقاً تجريده من رمزيته؟ مراكب الصيد الصغيرة بأشرعتها الضيقة تهتز على الموج الذي يكاد يكون مسطحاً، وداكن الزرق. رأيت الصيادين بالصديري واللباس الاسكتلندي الأسود الواسع الطيات، يسطون شباكهم وينفضونها من السردين، فيتتابع ويصطدم ويرتطم بخبطات طرية دسمة، ويسقط على الكومة القضيبة التي ترتعد ما زالت بالحيلة، في قاع المركب. ينحني الصيادون ويلقون بالسمكات الصغار إلى البحر، والأولاد بأجسامهم للحروقة يسبحون حول المراكب، منهم المرأة تماماً ومنهم من اكتفى باللباس العكّك المتهلك الذي يكاد ينزلق من على وسطه، يقوصون، برؤوسهم أولاً، ويخرجون على الفور وفي أيديهم السمكات الصغار التي رماها الصيادون تضطرب وتتعلّص وتتلوّى وتنزلق، فيرمونها في أكياس مرتجلة من الحيش الغامق المبلول يشر منها الماء كلما خرجوا يشقون سطح البحر. الحَجَر الذي رماه البتّاحون يصبح حَجَر الأساس. النوارس الرمادية ضخمة الأجنحة تنفض فجأة من عل وتخطف صيدها من المراكب، ومن أيدي الأولاد، صدورهم للخسوفة يلمع جلدها مشحوداً على العظام الناتئة، ترتفع وتنخفض باستمرار، وتغلق النوارس ظافرة، صاعدة في خط مستقيم، وهي تتمتع مهذّدة، غاضبة أو خائفة.

قلت : ليس البحر الأبيض، فقط، استعادة شعرية، أو نوسانجيا رومانتيكية، الجرع والفقر والكفاح من أجل البقاء على شاطئه الجنوبي ليس حلماً، وليس هذا الشاطئ فقط، متجعّجاً لليورجوازيين وأثرياء الخليج وحيثان الانفتاح للصريين، صخرة النوارس من جليمنونبولو إلى المكس صخرة صلبة مهما كان ترابها من زعفران.

كنت قد أخذتُ قِرام المكس المفتوح من الجانبين، وكان ألم الحب، والغيرة، والامتهان يتصرني، للآلم رائحة اللذائغ الضّادة المعطنة التي غنقتني، ولم أكن واثقاً أنها سوف تأتي، كنتُ قد تيئنتُ الآن أنها لن تأتي، ألّف غير مدرك تماماً ماذا يقع لي، تحت سور القلعة القديم بأحجاره

ويضربون الأولاد والبناات بالهراوات، هم أنفسهم، في الشمال البارد يسوقون الأسرى إلى عربات السكك الحديدية المتخلفة الخائفة وإلى الخنادق الموحلة الثلجية في وارسو وسيبريا وغرف الغاز في داخاو، ويجرون وراء عمّال الخزّك والنسيج في المحلة الكبرى وكفسر الدوكر وكرموز، وراء طلبة الحقوق والطب وسائر العلوم على ربوة العباسية الثانوية في محرم بك. دياباتهم الصفراء الصغيرة عارفة بنولياها، هم أنفسهم يضربون بالرصاص من البنادق الطويلة القديمة الطراز، ليسقط المئات في الساحة القسيحة أمام قصر الشتاء في سان بطرسبورج القديمة، ويذهبون بلا جدوى، تُصغّر سياراتهم السوداء المسدودة أمام السوربون في مايو العظيم، ويجرون بمقاوهم الجلدية الكلاب مُفترية الشراسة تنهش سيقان السود في جوهانسبرج أو المسيسي على السواء. سوف أعرف بعددًا بسنوات، أنّ الإنجليز قتلوا مئات من البحارة الثائرين الذين انضموا إلى جيش التحرير في اليونان، وأسرّوا الباقين حتى انكسرت الثورة بعد الحرب، كم من الثورات اندلعت ثم انكسرت على شواطئ المتوسط؟ حقاً ذهبت كلها، بلا جدوى؟

شباك الصيادين مفروقة على حَجَر الكورنيش المنخفض، مفولة تفوح برائحة السمك، تنتهي بالثقلات التي تمسك أطرافها، وتوحي بشكل ما، بالآلات الهارب الموسيقية التي تعزف أنغام البحر العميقة. ركعوا تحتها، بأجسامهم الناحلة المقتولة، وطيات اللباس الاسكندراني ملمومة تحت جنوح السيقان الجافة، يرتقون قطوعها بإبر طويلة تومض عندما ترتفع وتنخفض بين فتائل الشبّك.

القارب الصغير، مشدود الأضلاع، كأنما يتأرجع على سيف البحر، عند الخطّ الفاصل بين الرمل والماء، يسك دقته الفرد الإلهي العاقل، ملموك البنيان. أهذا القارب هو الذي يمضي بي، في هذه الحياة على شطّ البحر، وهذا الحيوان الإلهي هو الذي يُسيّر؟ حيوان يقطن في داخلي ويتجسّد الآن أمامي.

القمامات الأثوية الرشيقة بنات الاسكندرية، بنات البحر الأبيض، عبرن بحياتي، لكنهن لم يذهبن سُدًى، بل باقيات، مائلات، معي على هذا الخطّ المخرج بين ألبنين لا بداية لأيهما ولا نهاية. أراهن في عكس النور، قمامات مجسّمة سوداء، والنهود ثمار أخرى لأمعة الجلد، ناعضة بعصارتها الكثيفة التماسكة.

تنزلق الحماغم الداكنة مناسبة، بالكاد تماماً على سطح البحر.

هل نزل البحارة بختاجرهم العريضة، وذهبوا بهم إلى سفينة القراصنة، جواتبها مصفحة

برقائق الذهب ، غارقة محملة بالكثوز خلف القلعة العريقة التي لا يكاد الزيد نلّي البياض بُرقي
تحت سفحها؟

أراه من فوق حافة كاسٍ هماري الدامية وأوقن أنّه ليس ثمّ شيء .

كل شيء سوف يتقلب بين لحظةٍ وأخرى إلى نقيض ما يبدو عليه .

القارب السحريّ مركبٌ سمكٍ فقيرٌ عاديّ الصيادون إلى المرسى بعد كدح ليلٍ طويلٍ في
قبضة الموج . تتزاحم بنات الألفوشيّ ويَحْرِي رأسُ التين عليه ، والسّكّاتُ التّخّانُ بالملايات
السّرداء النازلة من على الأكتاف المدوّرة ، تبدو منها قمصان النّوم غير النّظيفة تماماً ، عارية الأذرع
والنحوّر ، ليأخذنّ منه الرّخص شروّة سمكٍ ملء الثّقفة ، ملء الحفّة ، من السّبارس والشّبر
الصغير ، أو ملء الكروانة جميري حاجي الجسد .

السّفينة السّحرية شراعٌ مبسوط في نسيم الصّباح ، فردٌ جناح حمامة بيضاء ، تحلق وحدها في
سما الإشارات والمجازات والاستعارات ، مبهجة صباية ، وجدّكُن يبقّى منه أثر .

أترقب ، وأتوجّس خيفة من الزوال والدثور ، ملهوّفاً أمام دوران دراما لا سيطرة لي عليها ،
لا أدري عمّ تتخصّص في آية لحظة ، أحسّ وفرة في داخلي لا أعرف أنّ أعدتها ، ولا أريد أن
أطامن من روعها .

وأعرف أنّ هذا كلّ قرين اليلى ، وأنّ العطب لا محالة مُدركي ، والتهلكة .

لكن هذه التهلكة هي كل نصيب من البقاء .

موسيقاي تملو وتلوب على جدران الروح . يائع الصحف أمام حلواتي أتينيوس ، على
البحر ، يمدّ لي يده أبداً بصحيفة من غير تاريخ هل هي «تشاندروموس» باليونانية ، «البروجره
إجيبسيان» أم «الأهرام»؟ قشعريرة تلو التّنى سورة حمياً اليأس والطلب والشّجّي معتم
النيران ، جاتوه «ميل في» ، وأصابعي المشغوفة ترسم نداءها على وجتيك ألف مرّة ، وتقف على
حفاقي شفتيك ، للحظة الأخيرة في كليوباترا الحمامات ، وروية سيدي جابر الصخرية ، البكر ،
قبل أن تُشد إليها أيدي التنسيق والبناء ، تزحف في شقوقها القواقع بأجسامها الهشة التي لا مناعة
فيها ، وراء صَفْحة من الاحتياط ، قناع من التّمويه لا يخدع أحداً ، توكتانا وفوج ياخ عمل ٥٤٥
مقام فاكبير ، نياتات متشوية على جانبيّ عنقك البتل بماء البحر ، هذيان السكر يوسيفي جسدك
للموج في المياه كأنّه تجسّد لهذه الأمواج نفسها ، شفتاي على التّذبة الصغيرة تحت أفنك البطني .

أنت معي، لا اختيار لي، يا بنت اسكندرية، يا بنت البحر الواحدةً منهما كنت كثيرة. كثيرة عليّ، تُجسّسني إلى الصمت، وهل هناك في الآخر إلا الصمت؟ مهما ظنّت.. إنّا ظنّت.. أغنياني الاسكندرانية، وتراني بحرها صادحةً إلى أهد الأبدن.

على الكورنيش في آخر رشدي باشا، سلام حجرية.. أحسّها الآن تحت قدمي.. منحوتة من البازلت تنحدر إلى أول شاطئ ستانلي.

على شمالي، وأنا نازل السلالم: ساحة صغيرة أمام كازينو رشدي الخاوي دائماً حتى في عزّ الصيف، وإلى يميني جنودٌ عال عريض، مصمت، يسحرتني، ليس فيه نافذة أو فتحة من أي نوع، في لون الكرم، تنمو عليه وتلتصق به تماثيلٌ نباتٍ داكن الخضرة، نغير، كثير التضاريع. وهواء البحر يسفطني.

أجدّها فجأةً ضخمة جداً، شاحقة، وعرة المرتقى وخشنة للمس، حوائطها للندبة محوطني من كل جانب، وقد أصبحت الصخور أعرّض وأكثر تهديداً وخطراً كلما ارتفعت. لا أنظر الآن تحتي، ولا ورائي، ما زلتُ أُنسّق هذه الوُجُور النفسية الضاربة في السحاب، البحر تحت، سحيق، وأمواجه لا صوت لها الآن، الزبد الأبيض يلدو زعرافاً، أو غير مُنقّع، غير حقيقي.

وجدت أنني وصلت إلى ذروة ساقطة في قلب السما، وما زلت معلقاً بين البحر وهذا الفضاء الذي لا يُطاق.

في العالم صفو الأبد كأنما يري من الزمن، وأنت، أيتها الاسكندرانية الصغيرة فقد منمتة القسمات، كذلك بنت ما زالت خاماً، وفيها جفاوة العلوية المخلقة كصبار غصّ الشوك، يا بنت هذا البحر الغامض المقلق هل منه اكتسبت هذا الغموض، وهذا السرّ؟ أشجار التنخيل السلطاني الطويلة المسحوبة بيفاض القمامات، لها حفيف بارد في ساحة جليوتوبولو المستديرة، أطلّ عليها هكذا من هذا العلو الشامق.

لا أستطيع أن أعبط، شكّت قدمي، وقفتُ لا أتحرك، واليهون قد استبدّ بي أنني سوف أتعثر، فأنتحرج إلى حضن البحر متقلّباً عمّق الأطراف على هذه السلالم الحجرية الشاسعة، شائكة الأطراف، قاتلة، هوذا البحر يأخذ ثأره أخيراً.

في تلك السنة أجزّنا كابية في مصيف «أصدقاء الكتاب للقدس» في المنّة، وكان للمصيف سور منخفض من الطوب الأحمر حول أرض واسعة ناعمة الرمل. يطلّ البحر، وكنت أحب أن ألعب تحت التخل المعجوز العتيّ حشّن الحراشيف، بين الكبان الحشية للتناثر من غير نظام، وأن

أنظر إلى عناقيد البلع الأخضر المدور تقريباً بنفسارته الكثيفة تحت السَّحَف العربي، بأطرافه الشوكية المسنَّنة على زوقة السماء التي تكاد تكون بيضاء. وهو يهتز مع هبات هواء البحر. وكانت الفراخ تجري وتتنق وتلفظ أكلها من الرمل تحت النخل وحول الكيائن، وتهرب منا أحياناً في اتجاه شاطئ البحر المفتوح. كنا نتقل الباب الحشيشي في السور، عندما يجري ورامعا، أنا وأمي، لنمسك واحدة. وتذبحها أُمِّي بالسكين الحادة التي تؤمض في الشمس، وهو تقول «باسم الصليب، وشارة الصليب فَكْ فَكْ فَكْ، إلهي يصبرك على ما يلاذك» ثم ترمي الفرخة على الرمل تصغي دُمها وهي تجري قليلاً ثم تسقط وأجنحتها تتخبط بجسمها.

كان لُمِّي يأخذ حمام الصبح مع أُمِّي، مبكراً جداً قبل القهوة، هو بالمابوه الأسود الطويل كالفانلة، وجسمه كالعود مشدوداً، وله عضلات جافة ونحيلة، وهي بالمابوه القماش، غامق الزرقة، مقفل تماماً، له أكتام قصيرة مكشكشة عن أعلى الذراعين وينزل إلى الركبتين، وكانت قد فصلته وخيطته بنفسها على الماكينة السنجر القديمة وقبعة البطن التي بهنت الكتابة الذهبية عليها، قليلاً.

وأجري معهم، ولنا لما أكد أصحابو النوم، بالشووت الأبيض والقميص الخفيف، نعبز الكورنيتش لامع السواد من أمام المصيف مباشرة، هواء البحر البارد يعد كنْ الكابينة ودقنها يصدم وجهي، والسيارات قليلة جداً في هذه الساعة. وتنزل إلى الرمل الواسع للتحدث، وعلى ذراعي القوطة الطويلة كثيفة الوريّة.

لماذا لا أرمي بنفسي في غضم الموج.

لماذا ألّف على الخط الحرج دائماً، أقرب تقلبات البحر، أتأملها، وأعيشها فقط في داخلي؟
لا أستطيع أن أزعج أن ذلك قُدْر.

فهل هو حقاً اختيار؟

فكيف يمكن - هل يمكن - كسر هذه الصّدقة الصلبة، عند شاطئ مَرَسِي مطروح؟

الصخور للموجة شائعة قشرتها اليابسة المُنَاحَة تتحللنا.

ضر بات السُّحْب للشعلة بشفق أصباح وأماس لا عسل لها.

ارتطمت بها بلا نهاية أسواق الدهور حفرّت في سطوحها عجوفات غائرة ومحبّنة ومتعرّجة الأقواس، جحافل قصير لم تزل منها ولا فيالق الاسكندر وطائها في الطريق إلى معبد آمون،

انهارت الأعمدة سقطت تيجان اللوتس الحجرية عنها وفُبلت في الرمل القليل بين تشكيلات الحجر . أهواء معاشق حقيمة وصرعات أجساد شَبَقة وأُبرُن احتضار تحت حواف ناتئة جارحة السنان . اتسكب لَبَنُ اللَّبِ أثنان كلَّ يوم مُزِيداً بروغته حلوة اللِّدَاق بين حَيْطَانِ صلبة نَعْمَتُهَا أيدي ألف عبد أسود . سيقان ملكة الاسكتندرية تلعب في رُيدَ الدِّينِ ورُيدَ اللُّوجِ وقد جاءت الآن إلى حمامها البعيد عن ملاحم الحرب والحب وللمجد والإحباط .

ويدور الصخر فوق الكتَل الشظايا .

حروف الجُرُف بعد الجُرُف ناتئة ومخسوفة ومائلة ومتصبية ، فوق شغافية لازوردية لا يستطيع أن يلوئها بنزين الأتوبيسات السياحية للحملة بالعاملات في الشركات والهيئات والمؤسسات محجبات سابلات الشباب طويلات الأكمام معتمرات بالعمامات الحديثة الطراز والعفالات الخفيفة في الشوارع وعلى الشاطئ العالي أصحاب اللحى والجلاليب الفصار وعلى أيدان سمينه وميتة وبذبة الصحة وجبهة الحضور .

على سطوح الشعاب الجبلية الكتابات باللاتينية واليونانية والعربية ورسوم القلوب المضروبة بالسهام الساذجة وهيرغليفية الصقور والتمارين المتموجة وريش مَعَت ودعوى طيخة الصُّلْبَان العتيقة والذكرى ناقوس يضرب في وادي النسيان فلعل الرسم يبقى بعد فناء الجسم . لكن البحر لا يمل ولا يبالي في الوقت نفسه .

جَوْنُ الخليج الأزرق لا مثيل لصفاء مياهه تحت الأكمة الشاهقة التي يتلوى عليها عمر نازل ضيقُ اللَّيْلِ مهْدته أقدام المغامرين والمكتشفين والباحثين عن ملاذ يَأوون إليه بحبهم المهدد باستمرار بشروخ ضارية في لحم الصخر .

شقوق مشرّجة ومتشعبة لا تُلم ولها وشائج بل هي غير مشروطة إلا بأشواق حجرية لا ينتهي خشوع ترتيلها لألهة متعاقبة متراوحة الرحمة حيناً ولا شفقة في قلوبها في أغلب الأحيان .

ارتمت الأمواج الدهرية تحت تماثيل شاهت الآن وامسحت شكولها واحتضنت موجات الجفاف وارتفعت جمود التوازي وراء صلابة الصمت وبيوسة النسيان .

سحب يضاء ذيول مفردة لطلووس أبيض في السماء .

سماه الروح التي لا تريد أن تنطق .

تنلقى هذه السحب ، دون تولُّف ، طعنات ثابتة من الأعمدة الحرسانية التي تنتهي بشعث من

الحديد المسلح متلويًا ومُتَوَجِّأً، ضارباً في الزرقة البحرية الساجية لهذه السماء الاسكندنافية التي لا مثيل لها.

كان الصبح العالي مختبئاً وراء السحاب الأبيض، وما زالت أحسن أنفاسه، والشمس تتخابل تغترق الحجاب ثم تتولّى، أحسن دق دماء الشتاء الصاحبة في جسمي سعيداً سعادة فيزيقية بحتة، بمجرد المني السريع على الكوريش في مواجهة الهواء. يؤنسي وشيش مياه البحر تصلّط، ناعمة، بصخر الشاطئ عند جليونوبولو، لا تتوقف، كأنما تثبت، بإصرارها ودوامها، رسالة تهلّط من هواجس قلبي.

هواء البحر القوي يصطلم بوجهي، ضمنت باقة معطّلي الوافي من المطر حول وجهي ملتصقاً دفء الغرو الداخلي، والرائحة يصعد إليّ من خيط الموج على الصخر. كتل الحجر الراححة مغطاة بالطحلب المبلول داكن الخضرة تحت.

هل أجد في غضون ذلك كله الجوربة ساذجة إلى حد ما؟

ألا أنتهي من الاستعارة والتشبيه؟

أم أنّ هذا هو جوهر المسألة كلها؟

ليس البحر الأبيض المتوسط عتلي مجرد أليجيوية، واقعة الصلب.. على كل اتساع مياهه.. يستعصي على أن يستحيل إلى مجرد لعبة فيّة، مهما كان في هذه اللعبة من جدية صارمة، لا حدّ لجديتها.

السماء بلون الكوبالت الأزرق العميق في الغسق، لماذا يسحرني لونُ الغسق؟

أنذيرُ الغياب والفقدان؟

أم نعمة التسليم لضياح الجسد الوشيك؟

أسمع سكّ النخيل السلطانيّ على جانبي محطة الرمل القديمة، يهتف. ما زالت تخابلني حتى الآن، هذه للحظة القديمة، وكُنْتُ ناظر اللحظة الحشويّ للسقوف بالفرميد الأحمر الداكن، فيه دفء كثافة مفقودة، واحترام الدقّة التي ولّى زمانها.

أجلس في «كازابلانكا» في الدور الثاني، وراء الناقلة الزجاجية المريضة. الغيم في سماء الصبح البدرّي يتراق فوق البحر البعيد، أنتظر يقلب واجب أن تعبر نغمتي، أمام القهى.

صغيرة الجسد، موسيقى الخطو، مَرَهْفَة الحصر حتى تكاد تطوّقها أصابع يدي، فستانها

الأصفر الفاتح فريد في لونه ونسيجه وفي أناقة انسيابه على القدر الرقيق البصر معاً، ينوس على السائقين بسمانيتها المستلطين، كاملتين في دقة سحبتهم، كاملتين في دوران غرطتهما، إيقاع مشيتها عندئذ يتردد الآن في ساحة روجي التي أظنها فاحلة غاوية حياءً، وأراها حيناً مزدحمة مثقلة بكرابيب الذكريات وأنقاض السين.

أما زلت أنتظر عبورها؟ وهي المقيمة؟

لماذا أجدها رسالة رويها البحر؟ مهما كانت تغطن في أفريقيا؟

لست والتقا أنني سوف أرى الآن من تمرّ، بل تسحب. بل أعرف أن ذلك لن يحدث، مع أنه قد حدث، في فترة لا انتهاء لها، على شطّ هذا البحر.

أعده شذرات ممزقة أسمع خفيفها من الداخل ولا أرى لها أثراً.

أنا الآن في السابعة من العمر، ما زلت وحدي، في «أبو قير» على سيف البحر، في وسط خليج صغير. ملوّء بمياه شفافه باللورية النقاء، تترقق فيها خطوط متعرجة كأنها مرسومة بقلم متحرك رقيق، تذهب ونحيي بنعومة بين الصخور الصغيرة اللامعة التي تنحسر عنها المياه فتجف بسرعة ثم تعود فتبل.

سرعان ما غاب المايوه الأزرق الباهت الذي كانت ترتديه فيكتوريا. كنت أحبها. وكانت ممشوقة القوام جميلة، أنثوية وكأنها ليست من هذه الأرض، أصبحت الآن نقطة بعيدة في البحر الواسع. وكانت أمي قد سبقتها إلى ما بعد البراميل، فلم أكند أراها بين ما تثيره الأمواج من زبد قليل.

كنت أقف في وشل الماء الصافي قليل الغور، وأنظر إلى الجسر الخشبي الممتد إلى داخل البحر على أعمدة مستديرة قصيرة من الإسمنت المزج تنتفض عليه طحالب خضراء شفافة، تلعب في الماء، وتهتز، مخلوقات حيّة، ثم تخرج من سطح الماء مبللة بمنزجة الألياف، ثم تلجف فجأة وتصفّر وتصبح باسمة كالورق القديم، بلا حراك.

ولم يكن هناك الآن، في الظاهر، من يقف على الجسر بأعواد البوص وجردال الجمبيري والدود الصغير طمّم الصيادين الهولة، فقد كانوا قد انصرفوا، وتركوا كل شيء وحده، كان الجسر يمتد بخشبه الجلف بعيداً إلى داخل البحر لا ينتهي إلى غاية.

كانت الوحشة على الشاطئ كاملة، لم يكن هناك أحد من المستحقين في هذا الظاهر

الهادئ، وكانت الشمسيات المتأثرة المتباعدة قديمة الألوان، تلقي بظلمتها على المقاعد القماشية المفتوحة الحالية، وحتى حارس البحر، بصغرته النحيلة الصوت لم يكن موجوداً.

كنت وحدي لا أعرف كيف أدخل البحر الواسع العميق مخيف السحر، ولا أعرف كيف أرجع عنه، ما زلت أقف - وأنا في هذا التقطع الثامن من العمر - أقفُ هناك على شاطئ البحر الذي أحبه ولا أفهمه.

كنت وما زلت أذهب، في مفضض هذا الحب الذي لم أكن أعرف كيف احتمله ولا أعرف كيف ينتهي، إلى كازينو كليوباترا، وأقضي ساعات بعد الظهر المبحر أنظر إلى البحر، وأحلم أحلاماً مضطربة، أحاول أن أفكر رواية، أو أنتظر صديقاً قبل ميعاده بكثير، أو أقرر، خلال ساعات، هل أذهب إلى سينما، أي سينما، أم إلى قهوة الفريسكا دور أو باستروويس في شارع سعد زغلول، أو سان جيوفاني في ستانلي، لجرّد أنني لا أطيق البقاء بين أربعة حيطان وحدي.

لا أغفر أبداً لقسوة العالم، على هذه الشواطئ، وعلى كل شواطئ العمر وشواطئ الأبد، قسوة نهائية مطلقة، لا شيء يبرحها، أو يفسرها. ونض دعي يضرب في الوحشة الصمت، ما أشد الإجماع.. الدعوى لا تحف ولا ترفاً، ولا تعني أحداً على لية حال.

إذا كانت هذه القسوة سمة من سمات هذا البحر، فإنها - كالحياة نفسها - لا تتأني مع حيوية نابضة متجددة تستغي مياه وجودها من عراقية الأرخيولوجيا وحداثة الواقع المعاصر معاً، حيوية نابعة من ثقافات قديمة ومتنوعة تشكل نوعاً من هوية مشتركة فيها تناغم وفيها تناقض ولكن ليس فيها مونوليثية مُصنعة قلبية، هذه هوية تدخل فيها آثار تراثات عريقة، لكن لم يعف عليها الزمن، ليست فقط تاريخية بل هي ما زالت فعالة، ما زالت تملك شحنة قوية من الطاقة.

انطلقت قريباً جداً مني على الشارع الضيق بين شاطئ المكس وحائط القلعة القديمة المهجورة، عربة حنطور مثقلة بالمساكر الاستراليين، مكومين فيها ومتدلين من جانبيها ومعلقين بمؤخرتها، يقبعاتهم للدورة العريضة وجشتهم الضخمة الشاهقة، عملاق منهم أخذ مكان العربي الذي أشعر جنبه فراغ اليدين مسلماً أمره لله، والعملاق أخذ يفرق بالكراياج فوق ظهر الحصان، فراح يمدو كانه قد جمح بالمرية المائلة إلى جانبها بخطورة، والأسترال بصغرون صغيراً ثاقباً بالأس وبصرعون باستماتة: ها.. شي.. شي.. بأعلى أصواتهم، في صمت الشارع الحالي في عتمة المساء، فاهين إلى موتهم في «العلمين».

بعد أنقراض البيت الذي سقط عليه طوريب طلياني، السنة التي فانت، وتكوّمت أحجاره

القديمة وترايه وغشيه، وتثبت فيها عناقيد ملتفة من النباتات والحشائش شكلها، في العنمة، مهدد، كانت رائحة البحر، دافئة.

كانت مصابيح النور الزرقاء، متباعدة وأبواب البيوت مفتوحة ومظلمة كأنها لا تنلق أبداً، ورأيت جماعات صغيرة من العساكر الأفريكان السود الضخام، والإنجليز الشقر ناحلي القمامات، وعدداً قليلاً من أهل البلد بالجلاليب والبلاطي الخفيفة أو البطلونات، معظمهم كبار في السن جداً، يخرجون ويدخلون البيت بصمت وسريّة.

حضور هذا البحر قويّ وصوت أمواجه تضرب حجارة الرصيف رتيباً وعنيد، نزلت جماعة صاغية من العساكر الأسرلين، يقماتهم المريضة الواسعة، من عربة حنطور وفتت أمام كازينو «فير»، وهم يصفرون للينات والنسوان بملاءتهن المحبوكّة على الأرذاف. ويهتفون دون جدية ودون اهتمام تقريباً: "Come on, Binti, Fantazia, Come on, Luv".

صياد فارغ وشاب، محروق الوجه ووسيم وأزرق العينين، ما زال - وحده تقريباً - يقف أمام بضاعته التي خرج بها، بعد طول عناء، من الأعماق المظلمة، ينحني على طشت كبير وعميق مليء بماء البحر، تخطي في جذواته التحاسية المستفيرة ترسة ضخمة، محبوسة وحية ويطينة الحركة.

للتربة تواجه الآن، في الحبس والفقر، مصيراً عاقباً.

أنتصّر أن للبحر الأبيض ثقافة وفعالية تتسم، إلى جانب القسوة والصراع، بميزات أراها متوسطية بامتياز، هي بالتحديد، الاحتفاء بجمال الحياة ومسرات المعرفة، والنشوة بالحب، ووضع المطلق للتسامي، الصحراوي أو الجبلي أي الحارّ العنيف أو الصخري الساق، في مقاييسه الإنسانية، إن «الوسطية» لا تروّغ المطلق الوحشي ولا تدّجته، بل هي تؤنسه، تجعل من ألوهيته وضعاً إنسانياً، أي تؤخذ توحيداً كاملاً بين الإلهي والإنساني، هذا هو ميراث الأرثوذكسية القبطية الاسكندرانية، في مواجهة صلف الكبرياء الإلهي الجرمني مثلاً، أو في مواجهة اتسحاق البشري الهندوكي مثلاً، في الوقت نفسه.

ليس الأوليمبوس بعيداً عن شواطئ المتوسط. وما يدور فيه من مكائد ودماسيس وهريدات إلهية هي أساساً على المقياس الإنساني، وليست الهيلينستية الاسكندرانية بعيدة عن الفناء الأثيني للتلّبس بين مثالية أفلاطون و«موضوعية» أرسطو.

وإذا كنت أحسّ أنني - حقاً - حفيد كاليبديس، وأبولونيوس، وثيوكرديس، شعراء

الموزيون السكندري العريق ، فذلك أنني متوسطي وصعيد في الوقت نفسه ، وثني وقبطي معاً ، مصري وعربي معاً ، والتمثيل المتوسطي عندي هو تلك الرومانسية العاصمة ، وتلك النشوة الرعوية التي لا تُغمض عينيها قط عن الهموم اليومية ، من غير أن تسقط في ابتغال اليوم العارض . ذلك البحث الدائب عن اتفاق غير مسبورة ، هؤلاء الشعراء المتوسطيون هم الذين كانوا أسبق إلى تناول ما هو أرضي وسام متعال ، ما هو واقعي وما هو أدخل في باب السر وغير التوقع وغير المعروف معاً ، وإذا كانت صميدتي الحارة العارمة للحوطة بالسر والغموض تغلب متوسطيتي أحياناً ، فما زلت أبحث عن توازن محكوم عقلي وعن تدفق عفوي مثالي في وقت معاً .

وما زلت أحس بالقرى الوثيقة بين الأبصاليات والذكصولوجيات القبطية التي تُرثل في تمجيد الرب ومدح العذراء في بهجة الأعياد ، وبين مقامات البديع الهمداني التجريدية الشكلانية فيما يبدو لأول وهلة ، وبين أشعار الخلاج وابن عربي ومخاطبات النُفري التي توشك أن تكون ملغزة عية وما أعظم إعجازها وفصاحتها ، في وقت معاً .

على ذلك الحد الدقيق بين الوضوح والإبهام يقع التمثيل المتوسطي عندي .

أي بين القاعدة الذهبية ، والتوازن للحسوب والتعقل للطقي من ناحية وبين الجموح والاندفاع والجنون من ناحية أخرى ، وفي الآن نفسه .

فلماذا كنا نذكر أبولون فقلعنا لا ننسى ديونيزيوس ولا العريصات الأورفية ، وإذا كنا نذكر أرشميدس وبطليموس الجغرافي فلا ننسى قسوة الرهبان الشك بين حفافي المتوسط والصحراء ، ولا ننسى الصوفيين والدراويش ومجاثين الله .

ذلك أن للمتوسط بُعداً أفريقياً لا يقل أهمية عن بُعد الشمالي .

ما أشد رهبة هذا اليم ، وما أقوى دعوته وغوايته ، علوته لا تُفزع .

سرت على الرمل للبلول متجهاً إلى هذا الغمر الطامي بكُتل الماء الضخمة السوداء ، حتى وصلت إلى الشط ، وكان تصميمي ثابتاً وكأني في غيبوبة ، وكانت أمامي خطوة واحدة .

أتمخيل عالماً كله لحظات حادة ولا معة .

كحد سكين .

قاطعة .

ليس فيه لحظات مترهلة مجرّفة سميكة الجلد .

ليس فيه عجينٌ حامضٌ خمران .

أريده .

عالمًا لا يُطاق .

كانَ حبيبي - هل هي اسكندرِي أم هي امرأتِي الواحدة المتحددة معاً؟ - لم تفرق تماماً في لحم جسمها . ذهبتُ إليها طاملاً على شُعر هذا الجسد .

فكانَ جسمها سوف تترقق على سطحه مياه البحر غير المرئية .

سكنتُ نفسي على جوارحها الناعمة .

سوف أقول : عياناً كأنهما زهرتان متورتان طافيتان على ماء الشاطي وأبو قير وجلبونو بولو .

عقب ماء البحر الملح ، نقت سمك ذفره يتضوع .

الصدفة التي رأيتها ، ذات حلم ، وردية اللحم ، فاكئة ، حجرية اللزوجة ، متماسكة وطرية ، على شاطي جسمي الرملي ، ما زالت ماثلة ، لا تفرق ولا تحف .

ليس فيه عودة ، ولا مجي ، ذلك البحر قائمٌ لا يحول ، وتلك التي معي . هما البدء الذي لا يزول ولا تنفويه دورة ما . البدء أصلاً قائم دون أن يكون ماضياً ولا حاضراً وليس له مستقبل .

هو «الآن» ، فقط . دون أدنى حس أنه «الآن» .

عصا سحرية قد محت عنه المستقبل الذي أصبح ماضياً فيما بعد والذي لم يطرأ قط بعدما كانت معي ، وكان هناك سلام ، ونور الصبح الرائق .

جئتُ من «محرم بك» مشياً ، إلى «محطة الرمل» ، تركت ورائي أحزان صباح ثقيل السحاب في سماء الاسكندرية القضيبة ، المقفلة على نفسها فوق البحر ، وعبر «السلسلة» ، وفقتُ عند «الشاطي» ، تركتُ الكورنيش ، ونزلتُ على سلالم متعرجة منحوتة في الصخر المتآكل الزلق تحت قدمي ، كانت السلالم نفوس في مياه بحرية هادئة ، ويهتز موجها في دوائر تتسع حتى تصل إلى حافة جدران الصخر فتصطدم به بخفة ، رغوتها متقلبة الزبد ، ولحت قدمي العاريتين ، بالضغط عند التقاء الماء بالصخر ، طحلبٌ مخضر كث الورد ، مُحضَلٌ بالبلولة اللزجة ، إذا

انحسرت عنه موجة الماء الشفافة، هفهاة القوام، جف الطحلب بسرعة واصفر لونه قليلاً ونشف الماء تماماً، يبيض جسد الطحلب شيئاً فشيئاً، فإذا هو غص وناعم أملس يلتف بلدونة ملتصفاً بحافة الصخر الدائرية، حتى يرتفع الماء فجأة، ويلطمه برفق، فيبتل من جديد، ويعود أخضر خضراً كثيف اللحم.

هل هذا الطحلب هو كتابي؟

النور يأتيني من فتحة علوية واسعة منقورة في السقف الحجري مضطرب الجوانب، فيخمر الاتساع الداخلي للحصون بين صخور مشققة عليها طبقات بارزة قليلاً متلوية الخطوط بلون أكثر صفرة كأنها هشّة ومتماسكة بالكاد، ويغتنح إلى جانبي في الجدار الحبيب، نفق متحلل نصفه العلوي الغريب مني جاف، مدور، أرضيته رملية مفروشة بقواقع بيضاء صغيرة وكبيرة، ثم يهوي النفق، وأهوي معه، إلى الماء، وتلتطم الأمواج فيه ويرتفع سطحها المتراوح المرتطم ويضيئ حيز الفراغ فوق الموج حتى يفوس النفق تماماً في الماء الذي يملؤه، ويغمري حلم لونه أزرق داكن، وأغوص حتى العمق المدفون الذاهب إلى تحت في ظلمة القاع.

أسمع هدير المدفع الضخم على السلسلة، في الشاطئ، مرة واحدة، فيبدوي الأفق بهدئ مليء مكتوم على حافة الشفق المصمت.

الفرح ساطع على موج متراوج متناوب الارتفاع، وشبح السفينة بعيد، يسري بلا صوت، كأنما من غير محرك، من غير بحارة، من غير بوصلة ولا دفة، لكنه كأنما يعرف طريقه.

روح مسكوبة، نازقة، مفتوحة بلا أسوار.

غربة التماس للصيق الذي لا ينبع عن دغيلة هذه الروح.

عين الجسد المظلم تطل على أفق غاص بها، وحدها.

♦ لم أجد نورساً وحيداً على صخرتي

مقل الصبيد الجوتي وابن الاسكندرية - المفامر بلا حد

لن أختلف مع من وصفني بأنني مفامر حتى النهاية، ولنني أكتب بلا خوف أو تردد، أقف في وسط الكبرياء، وفي محيط عشق يستوعب كل صغاليك الخروج على المؤسسة والنمط، أحتضن المسافات ولا ينتهي سفرني عبر النفس الإنسانية، لا تؤدقني الحداثة لأنني الأب الفاضل في مجراها، ليست هذه كلماتي بل بعض ما قيل، ونفس النظر عما فيه مما قد لا أستحق، فإني - كما قلت - لا أنزعه.

يرجع الأثر المتبادل، بين حياتي ومسيرتي الأدبية - فيما أتصور - إلى مجموع الخبرات الحياتية والفكرية والوجدانية، والخبرات اليومية العادية، إلى جانب خبرات الكفاح في عدة ميادين مختلفة من العمل الثوري السياسي في الفترة المبكرة من عمري - العمل في مجال منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية واتحاد الكتاب الإفريقيين - الآسيويين، بما أتاحه لي ذلك من سفر واتصال ومعرفة ببلاد وأفاق وشخصيات ليست عادية وليست متاحة للجمهور العربي أو للناس بشكل عام - فَمَنْ من الكتاب مثلاً سافر إلى أو عرف أنجولا أو موزمبيق أو منغوليا - مثل هذه البلاد نادراً ما يسافر إليها الكتاب ونادراً ما يتصلون بكتابها وزعمائها والمتاضلين في سبيل التحرر فيها - كل ذلك لا شك كان له أثره في تكوين ما يمكن أن نسميه تلك الشبكة أو البوتقة التي لنتج فيها هذه العناصر، بما فيها عناصر القراءة والنهم إلى المعرفة وتجارب الحب والسجن - كل ذلك يكون هذه الشبكة التي يصعب فصل أحد مقوماتها عن المقومات الأخرى كالضفيرة التي يصعب فصل إحدى غداثرها عن الباقى، من هذه الخبرات ما عرفته في عام ١٩٤٦ وفي الاسكندرية حيث كانت مصر والمنطقة العربية توج بتيارات النضال ضد الاحتلال العسكري الإنجليزي الذي كان مسيطراً على مصائر البلاد . .

هي إلهام لا يمكن أن تُسَى .

حينما كنت في السنة النهائية في كلية الحقوق من جامعة الاسكندرية، كانت تسعى عندئذ جامعة فاروق الأول، خرجنا في مظاهرة بدأت صغيرة مع مجموعة من الطلاب ثم انضم إليها الكثير فالكثير وفي شارع اسمه سعيد الأول في ذلك الحين، تضخمت المظاهرة بحيث انضم إليها آلاف مؤلفة من الناس، الجميع يهتف بسقوط الاحتلال والاستعمار والدعوة إلى التحرر والاستقلال. رد علينا الجنود الإنجليز برصاصهم ومدافعهم الصغيرة الـ «تومي جَن» وسقطت علينا طلقات الرصاص من سطوح العمارات العالية التي كان يقطنها أجنبى يطوون تحت جناح الاستعمار، الأجانب الذين قصروا وعاشوا حياة البلاد والأجانب الذين كانوا عملاء للاستعمار. كان الرصاص يتدفق . . وفي ثانية واحدة حيث كان يسير إلى جنبي في المظاهرة صبي ربما كان عمره خمسة عشر عاماً، كنت وقتها بحدود العشرين عاماً، صبي من الفئات الشعبية، يرتدي «جلابية»، سقط ميتاً، الرصاصة مرّت إلى جانبي ربما بشبر واحد لتخترقه، وسقط . . وفي يوم نال كانت المظاهرة في ميدان محطة الرمل في الإسكندرية، وأذكر بقوة كيف أنّ العساكر الإنجليز كانوا يقفون بالعربات الجيب والمدافع الرشاشة الصغيرة. كنّا قد مرونا بجانبهم . . احتشدت المظاهرة الصاخبة حول كشك خشبي في وسط الميدان، على مقربة من نثال سعد زغلول الشامخ المهيّب، حوَصر العساكر الإنجليز الذين كانوا يداعل هذا المبنى الخشبي، وجاء نصرّف بطولي أيضاً من أحد شباب أولاد البلد حينما نزع «جلابيت»ه وغصها «بالكبروسين» وأحرقها وألقاها من نافذة المبنى فأحترق بأكمله. تلك كانت قفّة الأحداث . . وانطلق الرصاص مرّة أخرى من السيارة العسكرية التي تحمل رشاشات الـ «تومي جَن» وتفرقت المظاهرة وفُرض حظر التجوّل . . أذكر ليّتها كيف أنّ الإسكندرية قد صمتت تماماً وتوقفت بها الحياة. لم يكن يقطع الهدوء المنذر للقلق إلا طلقات رصاص متتالية . . تدوي في سكون الليل . . وتتضخّم صداها بقوة . .

كنت حينئذ أشترك في حلقة ثورية، أقوم بكل شيء تقريباً من تنظيم المظاهرات والإضرابات والاتصال بالعمال إلى كتابة المنشورات وأحياناً توزيعها بنفسي ولصقتها على الجدران. تلك كانت فترة حافلة بقمّة النشاط الثوري.

أما عن تمهارب الحب التي مررت بها فإنّ قصص الحب لا تحكى . . ولكن من يقرأ رواياتي وأشعاري . . يعرفها جيداً ويعرف دقائق منها، وغفايا المشاعر التي لا تجد تعبيراً عنها إلا في الفن حقيقته.

من صفحات طفولتي، ما أذكره بجزيع من الحنين واستعادة مباحث وأفراح، وأيضاً أحزان غريبة. في فجر هذه الطفولة كنت الولد الوحيد بين عدد من الأخوات البنات، في بلادنا، خاصة وأن أبي جاء من الصعيد «الجبوتي» من أعصم، فللاولاد الذكور وبالأخص عندما يكون الأول البكر صيباً، تكون له الأولوية ومعاملة متميزة. لكنني كنت دائماً أتناصر أخواتي البنات على أمي التي كان تؤثرني بالأطليب ونحرمهن منها، كنت أثور على هذا وأرفض، ومن هنا انعكس إثارتي واعتناقي لفكرة التندية بين الرجل والمرأة والتمسك على السلطة الأبوية، والسلطة الذكورية، والسلطة بشكل عام.

أتصور أن ذلك قد انعكس في ثمدي على الواقع، كما يتضح في كتاباتي. أؤمن بالمساواة والتندية بين الرجل والمرأة، وبين الناس جميعاً، ولقد كنت وما زلت ضد التفرقة. وبالتالي كانت طفولتي طفولة مدللة، وفيها نوع من الحرص الزائد عليّ بحيث أنني لم أعرف حقيقة معنى اللعب في الشوارع والانطلاق مع الصبية الصغار.

حدث بعد ذلك أنني قضيت إجازاتي الصيفية الطويلة في المكتبة البلدية، المكتبة العامة في الاسكندرية، أفتح المكتبة مع عمّالها وموظفيها، وأنصرف معهم أيضاً حتى أنهم تصوّروا أنني موظف فيها، قرأت كل ما استطعت قراءته في هذه المكتبة، اتخذت لنفسني منهجاً غريباً في القراءة، أخذت أقرأ بالترتيب الأبجدي لحروف اللؤلؤين، إلى أن أجهزت عليها، ثم انتقلت بعد عدة سنوات إلى القسم الإنجليزي.

كنت أجد في الجزء العائلي الحفيّبي، نوعاً من الدفء والحرص، ولم يسطرني هذا إلى أي نوع من اللين أو الاعتماد على الآخرين بل على العكس علّمني فيما بعد كثيراً من الصلابة أفادتني في خلال فترة الاعتقال واللمحن التي يمر بها الشباب في مستقبل حياته وحتى الآن، فيما أقدر، لم تعزوني المقدرة والصلابة في مواجهة ما يمكن أن يقع في الحياة من مشاكل وصعوبات.

لم يأت شغفي بالقراءة في بداية حياتي الطفولية بتشجيع من أحد، فقد كان في بيتنا يضع كتب قليلة جداً، منها قليلة ودمنة، الأدب الكبير. ومنها مختارات من الأدب العربية القديمة التي كانت تدرس في المدارس لفترة العشرينات أو الثلاثينات وكتاب كان له تأثير بالغ عليّ هو «الأدب والدين عند قدماء المصريين». مجرد أن استطعت القراءة حيث كان عمري ثمانية سنوات، قرأت تلك الكتب وتركت بداخلي علامة لا تمحى.

تلك كانت طفولة اسكندرية. الاسكندرية عندي لها أكثر من دلالة، ولدت في

الاسكتندرية، ونشأت وتعلّمت فيها، وعاتيت، وأحببت واعتقلت، وعرفت معنى الرفاهية المادية والروحية، ومعنى الضنك والعوز أيضاً. تزوّجت فيها حببتي، وحرصتُ على أن يولد فيها ولدي إيهاب وأهن. هي بلد جميلة، افتتحها على البحر يجعلها تلبس كأنها بلا حدود بلا أفق، برّاح مفتوح إلى ما لا نهاية أو على اللانهاية. . . يشير أسئلة المصير وراء هذا العالم، تلك الحياة، كيان مليء بالأسرار، لعب دوراً في التكوين الروحي للمرأة. الاسكتندرية معشوقتي، ولكنها ليست الوحيدة، فلد أبي أخميم في عمق الصعيد أيضاً معشوقتي الأخرى، لأنها مثل شموخ الجبل، ورحابة النيل وخصوبة الأرض، مثل عمق التاريخ المصري الذي يعود إلى ما قبل التاريخ نفسه. . . وفي هذه النواة الصلبة للوجود، إذا صح التعبير، أمضيت سنوات من الطفولة المبكرة وتجارب مؤثرة في طفولتي وفي مطالع الشباب.

من ناحية أخرى، قلت في موضع آخر إنّ الشعر قوة. . . لعله أقوى وقعاً من الرواية أو القصة، ولكنني لا أميل إلى المقاضلة بين نوعين من أنواع الفن كلاهما يمثل احتياجاً عميقاً وأساسياً في الروح والنفس والوجدان، الشعر لا يقل عن الرواية، وإن كانت الرواية قد بدأت تأخذ مكانة سائدة في الحقبة الأخيرة وأصبحت هي «ديوان العرب» بدلاً من الشعر قديماً. ولكن ما زال للشعر في تصوري مكانة لا يمكن أن يستبدل بها شيء آخر، بل إنني أتصور أنّ قوة الشعر تتضح أكثر إذا أصبح يدخل أو يسري في تضاعيف العمل الروائي عند أكثر من كاتب وبالتالي عندي أنا بالذات. في واقع الأمر لم يفارقتي الشعر. بدأت شاعراً وكتبت الشعر للوزون المقفى، وأنا في الرابعة عشرة من عمري، وانتقلت منه إلى الشعر مترلوح التفعلات. وبهذا أصبح الشعر جزءاً أو مقوماً لا يتفصل عن نسج العمل السردى عندي سواء كان في القصص القصيرة أو في الروايات، لست الحالة الوحيدة في هذا، فالشعرية أصبح لها حضور قوي في الأعمال الروائية والسردية.

لي ستة كتب شعرية منشورة أحدثها بعنوان «صبح صحابات»، لم أبدأ نشر شعري إلا منذ عهد قريب في الثمانينات، لكنني لم أتوقف عن كتابته.

يواجه الشعر في المرحلة الحالية موقفاً جديداً في التلقي. فالمشكلة هي مشكلة التلقي، وليست مشكلة الإبداع. . . بمعنى أنّ الجمهور المريض أو الفاعلة الواسعة من القراء حتى عهد قريب قد تهرّبت أو نشأت ونمت ذائقتها الشعرية على نوع معين من الشعر هو النوع الذي يمكن أن نسميه تقليدياً وهو نوع قائم على تراث عريق وكبير من الشعر للوزون المقفى على النسق

الحليلي . . ثورة الشعر الحديث بدأت بما سمي شعر التفعيلة أو الحر . . ولم يكن ذلك إلا في أواخر الأربعينات ، والخمسينات . الآن يدخل الميدان شعر من نوع غير مألوف للقاعدة الواسعة من القراء تحت مسمى «قصيدة الشر» . هذه المغامرات الجديدة والاختراقات للنموذج المكرس القديم في الشعر تثير مشكلة عند بعض القراء أو عند كثير منهم ، ومن هنا ظهر ما يسمى بأزمة الشعر الحديث أو أزمة الحفلة في الشعر وما إلى ذلك ، وهو في الواقع ليس إلا تعبيراً عن نقلة من نموذج مكرس قائم اعتماد عليه المتلقي إلى مغامرات جديدة في الشكل والمضمون والتشكيل والرؤية .

في الشعر أو في النثر كان من الشخصيات ما له تأثير على تكويني الثقافي ، والحياتي معاً ، ما زال من الصعب أن أفرد بالذكر شخصية أو بعض الشخصيات لأن تلك الشبكة اتصهرت وتكونت من عناصر متعددة كما قلت من قبل . هي كثيرة جداً ، امتزجت بمكونات روحية وعقلية وذاتية أيضاً بحيث أصبح الفصل بين ما هو خارجي وما هو تابع من الذات غير ممكن . لكنني أذكر شخصيات في الطفولة تركت في بصمات أو آثاراً هامة . . منها شخصية منصور أفندي . . ناظر مدرسة الروضة الأولى التي بدأت أتلم بها فك الحظ ، كان شخصية قوية ، وفي الوقت نفسه أذكر مس كاترين التي كانت تعلمنا الإنجليزية وترانيم يوم الأحد . لا أنساها .

بعد أن نضجت وتعلمت التفكير التحقي ، كانت هناك شخصيات كبيرة في البداية ، كان هناك التنويريون الفرنسيون الذين قرأتهم مترجمين إلى العربية : روسو وفولتير ، ثم جاء الغابريون الإنجليز ، برنارد شو وعائلته ويب وويلز والفكر اليساري المصري سلامة موسى ، ثم تفتحت الأفاق على الرواية الروسية الكبرى . . ديستوفسكي . . وتولستوي . . وتورجنيف وجوجول . ثم الروائيون الإنجليز . حينما كنت أدرس الحقوق في الجامعة كنت أقضي الوقت كله مع أصدقائي في كلية الآداب . . قرأت كل متاعهم في «الإنجليزي» والفلسفة وحتى في الجغرافيا . . والتاريخ واللغة العربية . . في تلك الفترة كنت أقرأ للشعراء الرومانتيكيين الإنجليز . . شيلي ، وكيتس . . وبايرون . . قمت بترجمة بعض أشعارهم إلى اللغة العربية . وعندما أجندت الفرنسية تعرّفت على الروائيين والقصاصين الكبار والسرياليين الفرنسيين الذين ما زال حضورهم قوياً في الذاكرة والروح . . وبطبيعة الحال لم أكد أترك كاتباً عربياً إلا قرأت له . . التأثيرات مختلفة . . والأهم قرأتني للتراث العربي القديم . عندما كنت صبياً قرأت في الكتب القديمة بالنسبة لتكوين الكتاب في ذلك الزمان (هم كتاب الخلفاء والولاة) أنّ الكاتب في عرف القدامى يجب أن يقرأ عشرة كتب

منها الكامل للعدد ونوادر الأخبار والأغاني وصيغ الأعراس، فأخذت على عاتقي في تلك الفترة بالذات أن أقرأ تلك الكتب وغيرها، ومن تلك القراءات المبكرة عرفت تلك الثروة الفاحشة أو الفاحشة من غنى لغوي ومعرفي في التراث العربي ومن ثم أصبحت اللغة عندي فطرة ثانية، وأصبحت حميم الصلة بأسرار العربية وبما فيها من غنى متنوع كبير.

أما عن الواقع الحالي للرواية أو القصة، فإن القصة القصيرة والرواية في تصوّري لم تشهدا ازدهاراً مثل ما يحدث فيهما من تفتح ومفامرة الآن، في حقيقة الأمر أجد في إبداعنا بشكل عام وبخاصة في إبداع الأجيال الشابة ما يضارع أو يتفوق في بعض الأحيان على ما ينتجه الغرب، فهناك مغامرات كلها جديرة بالاحترام، والحب. هذا ما دعا بعض المفكرين إلى أن يقول: إننا في زمن الرواية. . فهذا الإزدهار للرواية والدخول في أفاق جديدة وهامة من العمل الروائي وصل إلى إنجازات كبيرة. . هناك تياران أساسيان الآن: تيار يمكن أن نسميه رواية أو قصة الفكر والتأمل والنظر، رواية المغامرة العقلية في سياق روائي بطبيعة الحال وليس في سياق فلسفي أو نظري، وهناك رواية ما يمكن أن نسميه اللامبالاة. . أو المدعية أو رفض القضايا الكبرى. . هذان التياران كلاهما جدير بالاهتمام. . كلاهما جدير بالأمل. أمل بدون شك إلى التيار الأول الذي يمتلك القدرة على صفر الأسئلة الفكرية أو المشاكل والمسائل والأسئلة الروحية مع النسيج السردى هضراً محكماً يؤدي إلى مستوى رفيع من العمل الفني.

إن تيار الفكر والتأمل لا بد له في النهاية أن يتخذ منهج «الوصف الروائي». وبالنسبة لي أتصوّر بأن الوصف عندي على دقته وحفاوته بالضايف ليس رصداً من الخارج لظواهر الأشياء بل على العكس ينطوي الوصف عندي على الأقل فيما أرجو على جانبين، الأول هو أن يتمثل ويستوعب النواحي الداخلية أو بواطن النفوس والأشخاص بل الأشياء أيضاً بحيث تنطق الأشياء الجامدة أو يكون لها صوت. الجانب الثاني أن يلعب دوراً درامياً، دور السرد وليس الرصد السكوني الثابت أو ما يسمى بالرصد الاستاتيكي الذي ليست فيه حركة. . فيمجرد الوصف واللغة ودخول الاستعارة وطبعاً تصوير دخائل الأمور يتحرك الوصف - وهو ما زال وصفاً لم يتغير - إلى دراما، إلى حركة، إلى شيء ديناميكي.

من التجارب التي لها أهمية كبيرة في مسيرتي، تجرّيتي مع مجلة طليعية هي جاليري ٦٨. . بعد كتابي الأول في سنة ١٩٥٩ الذي قوبل باحتفاء نقدي كبير، ثم بصمت كامل لفترة طويلة. . تلك كانت فترة ما يسمى بازدهار الواقعية الاشتراكية، أو الواقعية النقدية. . ولكن كتابتي تجمع ما

بين هذه والواقعية السحرية، وواقعية السيكيولوجية. فوجشت بعد مرور سنوات بمجموعة من الشباب يطرقون بابي بنية إصدار مجلة خارج سياق المجلات المعتادة، المألوفة، مجلة طليعية تجمع بين أصوات الشباب الجدد. . وقالوا: هل تفضل بأن نشرتك معنا؟ سعدت جداً، إذ افصح أن كتابي الأول الذي قوبل بهذا الصمت الإعلامي كان له وجوده بين شباب الكتاب المبدعين. اشتركت في هذه المجلة التي لم تعيش إلا ثلاث سنوات وأصدرت ثمانية أعداد، لكن كان لها أثر كبير جداً في تطور الحركة الثقافية. . شعراً ورواية وفلسفة، وفكراً، ليس في مصر فقط ولكن في بلاد أخرى إذ سرعان ما ظهرت مجلات من هذا النوع في العراق والمغرب، تلك التي كانت تجربة هامة.

لعل «جاليري» ٦٨ كانت من أول التأثير التي عنيت بظاهرة سميتها، فيما بعد، «الظاهرة اللاواقعية» لكي أضعها في مقابل ما ذكرته الآن من أن هناك تصوراً للواقعية، إنها الرصد الخارجي للظواهر الاجتماعية والمشاكل السياسية والاقتصادية، والمشهد اليومية العادية، مما كان سائداً في فترة أواخر الأربعينات والخمسينات وحتى أواخر الستينات. في مقابل هذا هناك ما أسميه بالواقعية مجتمعا الأعمق. . الواقع عندي يشمل على الحلم أيضاً، وعلى الفانتازيا، وعلى الحبال، وعلى الشعر. فهذا كله من واقع الحياة الداخلية للإنسان، وربما كان له تأثير في حياته اليومية أكبر مما يتصور بكثير.

في تلك الفترة كان هناك تركيز على المشاكل الاجتماعية، وأحوال الفقراء ونحو ذلك، لا بأس، فهذا كله جيد، بل ضروري ومشروع لكن لا يمكن أن يُقيل إهمال الجانب الداخلي الروحي، الحلم، للحياة، وهو الذي أسميته بالظاهرة اللاواقعية بهذا المعنى وهو في واقع الأمر الواقع العريض الذي يشتمل على كل جوانب الحياة ولا يقتصر على الجانب الظاهري فقط. تلك ظاهرة لعل النقد الأدبي لم يولها عناية هي جديرة به.

النقد عندي تجربة إبداعية، ليست مجرد دراسة أكاديمية، تحت قناع ما يسمى بالموضوعية. ليس هناك ما يسمى بالموضوعية في تصويري. ومهما انتشع الناقد للمفكر يوشاح الحياء والموضوعية والتجرد عن الذات والبعد عن التحيزات فليس هذا صحيحاً لأنه في كل كلمة وفي كل فكرة يوجد الجانب الذاتي إلى جانب الدراسة، والتقييم الذي لا يتفصل عن استجابة المفكر أو الناقد. ولهذا مثلاً فإن أكبر الفلاسفة والمفكرين هم الذين تسم كتاباتهم بحرارة واحتدام داخلي مؤثر إلى جانب المقدرة على النفاذ الفكري والعقلي. ليس هناك «موضوعية» إنفا في النقد. . الدراسة

الأكاديمية لها احترامها ومكانتها في الجامعات والمدارس ولكن ليس في الحياة الثقافية . النقد عمل وخلق نص إبداعي مواز للعمل المنقود نابع منه ولكنه مواز له إبداعياً بحيث يمتزج الناقد بما تناوله امتزاجاً حميماً . . هذا تصوّرِي للنقد وهو نادر . . هناك الآن جهود مشكورة تستحق التقدير في العمل النقدي المتأثر بالنظريات الأوروبية والتراث العربي النقدي في الوقت نفسه ، لكن هذه الجهود مجالها في المجالات المتخصصة ، ولا تصل للجماهير العريض كما كان يحدث في السابق . . وهذا يوحي بأن هناك أزمة في النقد وفي واقع الأمر لا يوجد أزمة .

عما يتصل - على نحو ما - بالظاهرة اللاواقعية في الأدب وبما أسماه النقد الإبداعي ، ما كتبت عنه ، في أدب نجيب محفوظ . كان ذلك في وقت مبكر ، إذ كتبت عن جانب لعل الكثير من القراء لم يسموه وهو ما أسميته بالشخصيات الأسطورية والجانب القدري في أعمال نجيب محفوظ . . فمثلاً شخصية الأم ، عنده ، هي أكثر من واقعية ، لها أبعاد أسطورية . . والأب كذلك . المصادفات التي تحدث في عائلته ليست على سبيل الاعتباط أو تأتي عفواً بل هي تكاد تكون آلية ثابتة في أعماله ، المصادفات أو تدخل القدر هو الذي يسيّر مصائر الناس وليس إرادة الناس بالفعل ، تلك كانت الملامح الرئيسة عنده حتى السنين . هذا العالم المحفوظي تغير ، ودخل فيه نوع من التأثيرات بما كان يسمى فلسفة أو اتجاهات العبث ، خاصة في مجموعته الشهيرة - فمحت المظلة - ، ودخل نجيب محفوظ أيضاً في محاولة التأمل الفكري وما يقارب اتجاهات صوفية في أعماله الأخيرة ، ما زلت عند رأيي بأن أفضل ما كتبه نجيب محفوظ هو الذي فيه سمات أسطورية وخاصة كلامه عن الفتنات ، والحرافيش ، هذا العالم الذي هو أكثر من واقعي . . أنا على عكس أو على خلاف معظم دارسي ونقاد نجيب محفوظ الذين يصفونه بالواقعية (هو واقعي أيضاً) . أعجب أكثر بالجانب الذي يتجاوز الواقعية في أعماله ، وهو الجانب الذي يشوّقني باستمرار والذي يتجاوز الواقع السطحي والظاهري ويدخل إلى العمل الباطني أو الأسطوري .

وعلى ذكر نجيب محفوظ الذي درجت وسائل الإعلام بتسميته «الكاتب العالمي» تلك قصة مثارة باستمرار . في تصوّرِي أن أدبنا عالمي في حد ذاته بدون إضافة أو تطلب آخر . لكن السائد أو المألوف أن نتكلم عن العالمية باعتبار القرّاء الأجانب والترجمة والجوائز العالمية . إلى حد ما هذا صحيح وليس مرفوضاً تماماً . لكن التعلّق بوهم العالمية بمعنى الترجمة أو الجائزة التي تأتي من الغرب اعتقاد خاطئ ومرفوض . يجب أن يكون عندنا الثقة بأنفسنا والاعتزاز بأدبنا وبموقعنا بما يكفي لأن نجد في عملنا هذه الصفات العالمية أو الإنسانية إذا صح التعبير . ولكن هذا أيضاً لا يعني

ضرورة أن نصل إلى قاعدة أوسع من الفراء تزيد وتوسع لأكثر من فراء اللغة العربية وهو ما يأتي عن طريق الترجمة، في تصوّر آله لا بد من أن يكون هناك دعم من الجهات أو السلطات القادرة على هذا الدعم دون تدخّل منها . تلك معادلة دقيقة تجمع بين الدعم المالي أو التشجيع المالي من الدولة أو جهات معينة لكن دون فرض الرأي بل أن يترك «الخيزر لحيازته» .

فإذا كانت هذه التأمّلات تبدو غير مألوفة، فإنني لست الوحيد الذي يعتبر نفسه نورساً وحيداً . أظنّ أنّ كل كاتب يحوز على الصدق ما وسعه الجهد يظل في نهاية الأمر نورساً وحيداً على صحرة فيمّ متلاطم العباب .

(مطبوعته العدد ١٦٦١ / ٢٠١٤ أبريل ٢٠٠٠)

فصل الشتاء

أمطار الشتاء تأتي في نوبات متردة ومتواصلة، تحمل الإحباط تأتي وتذهب باستمرار، لكن الأمل يتقد دائماً في قلب اليأس، ليس الشتاء عتلي أمطاراً بل هو جفاف قاحل لا يلبث أن تونع فيه الحفصة.

أما العواطف فتثور في أي وقت، والحة زهرة الياسمين، لمسة يد امرأة، مرأى سحابة طائشة في السماء. أما رياح الغضب فهي تهب عتلي إذا مُت الكرامة على أي نحو.

الغيوم الملبدة كثيرة، الكدح والإحباطات، لكنها المجابت، وانقشعت، من يستطيع أن يفي نفسه منها؟ لا أتورى بل أواجهها.

مرت في حياتي غيوم متناطحة بين العمل لكسب العيش وتربية الأولاد وبين رسالتي في الثقافة وفي السعي نحو الحرية والعدل.. . سلاحني عندما يقصف رعد الأزمات إيماناً بالقدرية لا يتزعزع، وعلى كل تسليمي بأهمية العلم والنظرة الموضوعية وتدبر الاحتمالات، فإن إيماني بما هو مكتوب (مادمت لا أستطيع تغييره) سلاح ماضي.

أما برودة الشاعر فهو موات بلرة الحياة للخصبة. عزلة القلب المثلوج. حسرة أنني أن تنفاداني حتى آخر لحظة في الحياة.

فصل الربيع

النبوع الذي لا ينضب في حياتي هو الحب، والإبداع، ينباع تسقي أرض الحياة وتخصبها.

والإيثار ، إذ أنّ العطاء عندي هو أخذ بكل المعاني .

عرفت أول زهور الربيع عندما صدوت روايتي «رامة والثنين» ولقيت ترحيباً من الأصدقاء الحميمين أولاً ثم من أناس كثيرين أعزّاه أدبياتهم بالعرفان .

مَنْ يَفْرَسُ فِي شَتَلَاتِ الْأَمَلِ ؟!

زوجتي ، وأحفادي ، ولدي إيهاب وأمين ، وأصدقاء العمر .

تعزف قيثارة الطبيعة على قلبي ، عندما تهفّف عليّ نسمات الجمال ، عندما استشعر هبات الحرية .

أجمل زهرة في حياتي ، زوجتي أولاً ، ثم حفيدتي البكر ميّ إيهاب ثانياً ، وطفلة أحفادي تيا وتامر وهادي زهرات حياتي المونقة .

فصل الصيف

لا تؤلّتي حرارة انتظار للجهول ، على العكس تثيرني حرارة الانتظار - أياً كانت - وتوفّق مشاعري ، في الصيف عادة أكتب أفضل من أي فصل آخر ، صعيدي المولد أنا ، حرّ الصيف يستدعي حرارة الإبداع ، انطلاق الصيف وأفقته المفتوح وشمسه الساحطة تلهمني .

لا تلهيني حرارة الصراخة الزائلة ، لا . . بل أستريح إليها وأقدّرُها حق قدرها وأحترمها جداً .

النسمات الباردة وسط زحمة الحياة ، نسمات عذبة وديعة وليست باردة ترفّ على علماء القلب .

أما عاصفة الكراهية الحارة فلا تهب على أحد بعينه أبداً كان ، الكراهية عندي للفعل لا للفاعل ، للكذب لا للكاذب ، للتعصب لا لصاحبه ، أكره الحقّ والتمزّت لكنني أغفر لمن يَكِنُّ البغض وضيق الأفق ، أشفق عليه .

أشعر بمعنوية الحياة مائة في المائة . لكنّها - بالطبع - لحظات عابرة تصل فيها النشوة بعذوبة الحياة ذروتها . يسهم في هذا الشعور - إلى جانب الحب - مشروبي الخليج في الصيف : الكركديه (العنّاب) والويسكي والعرقّ اللبناني وچيناكليس .

فصل الحريف

الشخص الذي يلا أوراق كالشجرة المعرّكة من خضرتها . هو الشخص المنفلق على ذاته العاكف على مصالحه الذاتية الأنانية .

ليس عندي حريف للممر . أتصور أنّ شباب الدماء ما زال مشيياً ، لمعلّ نزعني نحو الكشف والمغامرة والبحث عن الجفّة تنفي عني الحريف .

لا أعرف ما يُسمّى اصفرار الحياة ، خضرة الحياة باتعة ، ولون الحياة أحياناً قان مشقد الاحمرار .

هشاشة الأحلام أقوى عندي من صلابة ما نسميه الواقع . الأحلام هي ساحة الحياة الحقة عندي ، سواء كانت هشة أم راسخة .

الأحداث تسقط مع أوراق شجر الحريف في كل الأوقات ، وتبعث من جديد ، في كل الأوقات

عرفت الاسكندرية حيث ولدت وأحييت واشتركت في الحركة الثورية واعتقلت وكذلك عرفت أخميم بلد أبي في الصعيد الأقصى ، وهو بلد الحصوية حيث النهاب في غور الزمن ، كما عرفت «الطرانة» قرية أمي وهي موقع أثري يقع بين النيل والصحراء الغربية شمال الخطاطبة في مديرية البحيرة سابقاً . كل هذه المواقع ترتبط بدلالة عميقة أو بُعد أسطوري رمزي عندي .

المدينة عندي تمثل حالة روحية أو سؤالاً ميتافيزيقياً أو مسألة مستمرة للوجود وللمصير ، هذه الحالة الشعرية تجدها في «ترابها زعفران» ، و هبات الاسكندرية» . أما أخميم فهي موقع الرواية التي انتظرت كتابتها منذ خمسين سنة وسميتها «صخور السماء» . في هذه الرواية تمثل أخميم الروح المصرية العميقة ، أما «الطرانة» فإنها تمثل المزيج المدعش بين الحصوية وقوة تدفق النيل من ناحية وبين اتساع الصحراء الغربية التي تبدو أيضاً وكأن لا نهاية لها ، مثل البحر في الاسكندرية الذي يبدو كأنه لا ينتهي أبداً إلى شاطئ ، اللهم في ذلك عندي أن ظاهرة المدينة الحسية والعينية تخرج بالبعد الرمزي والأسطوري بحيث لا يمكن الفصل بينهما .

بدأت علاقتي بالاسكندرية منذ أن ولدت بها . كان أبي قد جاء من أخميم ، وأمي من الطرانة ، إلا أنني ولدت في حي شعبي في جنوب الاسكندرية هو «غيط العنب» ، في ذلك الوقت كان هذا الحي يكاد يشبه جانباً من الريف حيث لم يكن به غير شارع واحد مرصوف وكانت باقي الشوارع من الحجارة والزلط ، ترعة تشق الحي ، البيوت من دور واحد أو دورين والحي كله به رائحة الريف ، خاصة أن كل بيت به حديقة أو كرمة وفي بعض البيوت كانت كروم العنب ، إذا لم نجد مكاناً على الأرض فإنها تتسلق إلى سطح البيت ويونع العنب على تعريشة ، فيتحول السطح إلى حديقة تعطي جمالاً خاصاً .

كان هذا الحي هو المقر الذي يأتي إليه الفادسون من الصعيد أو الريف وكان معظمهم من

الأقباط وأيضاً من الطبقة الوسطى الدنيا أو الطبقة العاملة لوجود أكثر من مصنع بالقرب من الحي الذي تحده من الجنوب الملاحات ومن الشمال ترعة للحمودية، فهو حي يقع بين مائتين برغم أنه بعيد عن البحر نسبياً، لكن الاسكندرية مدينة مائية ولنا شخص مائي.

أهم أثر عثدي في الاسكندرية هو مدافن كوم الشقافة، مدافن محفورة في الصخر ودائرية، وتهبط إليها بسلاالم، وبها فجوات وضعت فيها القوارير التي تملأ برماد الجلت المحروقة، هي مزيج من البناء التقليدي والفن الفرعوني واليوناني والروماني، هذه هي الاسكندرية الفرعونية الهلينية الرومانية.

أول مدرسة التحقت بها كانت روضة الكرمة التبطية الأرثوذكسية. في هذه الروضة عرفت مُدرّستي التي لا أنسى وهي «كاثرين»، وأيضاً الشيخ الذي علّمني العربي، بعد ذلك التحقت بمدرسة النيل الابتدائية في غيط العنب وفيها عرفت الأستاذ «عبدالحميد بدر» الذي كتب لي قصيدة يشيد فيها ببنوخي المبكر، ويقول مطلع القصيدة:

«يقول ساحر الألباب قلّته

فتنت الناس بأبدانوقلته»

كان ذلك عام ١٩٣٧. بعدها كانت مدرسة العباسية الثانوية وهي تقع على ربوة محرم به وكانت مدرسة فخمة وعريقة مكونة من خمسة أو ستة مباني تعلّق في محرماتها لوحات فنية وبها ملعب لكرة القدم حسب المقاسات الدولية، كما كان بها العديد من الجمعيات الأدبية والموسيقية والنشاطات للختلفة، كنت دائماً في هيئة تحرير مجلة «النار» التي تصدرها كطلبة، هذه المدرسة تحوكت فيما بعد إلى جامعة فاروق الأول عام ١٩٤٢ بمجرد تخرجي من العباسية، لم أغادر هذا الموقع لأنني مكثت به كطالب في كلية الحقوق.

أول مكان كنت ألتقي فيه بزملاء الابتدائية مقهى «بورصة للحمودية» وكانت تقع على ترعة للحمودية ولكن المكان المفضّل عثدي هو قهوة إيليت المشهورة وهي في شارع صفية زغلول وقد عاصرت هذا المقهى منذ أن كان مجرد صندوق لبيع الآيس كريم والجيلاتي، ثم تحوّل إلى كافيتيريا ثم إلى مطعم له شهرة دولية.

أهم الأماكن التي كنت أتردد عليها هي كازينو كليوباترا في كليوباترا الحمامات، ولكن يظل مكاني المفضّل هو كافيتيريا «إيليت»، هذا إلى جانب الأماكن التي اختفت من الاسكندرية، وكانت مقاهي جميلة مثل «الفريسكا دور» الذي حل محله عمر أفندي في شارع سعد زغلول،

وهذا هو المقهى الذي كان يجلس عليه المثقفون والعشاق والمحبون في فترة الخمسينيات ومقهى آخر اسمه «كازابلانكا» في الدور الثاني يطل على محطة الرمل حيث كانت مواكب الجميلات تتوالى وبنات الاسكندرية كلهن يهرعن أمامنا، كنت أذهب إلى هذا المقهى قبل الساعة الثامنة صباحاً وأخذ مكاني بجانب النافذة العريضة لمشاهدة هذه الاحتفالية الجماعية التي تمر كل يوم، وأيضاً مقهى «غزالة» التي حل محلها فرع البنك الأهلي وهو المكان الذي كنت ألتقي فيه بالحظية، والحظية التي أصبحت زوجتي.

في ليلة الغارة الكبرى على الاسكندرية وعلى وجه الدقة في يونيو ١٩٤١، تهدمت ميادين وبيوت في الليان والياض وكرموز بعد أن سقطت عليها القنابل من الطائرات الألمانية والإيطالية المفيرة، وكان لها ضحايا كثيرون. في هذا الوقت كان عندي امتحان الثانوية العامة التي كانت تسمى في هذا الوقت بالثقافة العامة. لم أتم لحظة واحدة طوال هذه الليلة وكان عليّ أن أؤدي امتحان مادة الجبر والهندسة، كانت هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي كان عندي فيها ملحق في مادة وقمت بامتحان الملحق أمام لجنة أسيوط لأننا «هاجرنا» إلى الصعيد خوفاً من دمار الغارات، وكانت هذه رحلة عابرة إلى أحميم استمرت فترة صيف عام ١٩٤١.

شاهدت الاسكندرية ثائرة في مظاهرات الطلبة عام ١٩٤٦ واشتركت فيها. كانت انتفاضة وطنية ضد الانجليز، وضد القمع البوليسي. كانت التظاهرة الكبرى في فبراير تقريباً، والتي انتهت بإحراق مركز البوليس الإنجليزي في محطة الرمل. أتذكر أن أحد أبناء البلد قد خلع جلبابه ووضع في الجواز وقذفه من شبك المركز وكانت تقف على بعد أمتار قليلة سيارة جيب تمتلئ بعسكر الإنجليز بمدافعهم الرشاشة التي على استعداد لإطلاق الرصاص. وعلى مسافة قريبة منهم كان يقف صف «المرابطين» وربما كان معهم الملازم أول أحمد حمروش الذي كان موجوداً بالاسكندرية في هذه الفترة وكان هو ضابطاً فيما يسمى بالجيش الرابط وهم مجموعة من الجنود القادمين من الريف والفقراء، مظهرهم باتس حاملين بنادق عتيقة جداً.

سارت المظاهرة في شارع سعيد وكان الرصاص يطلق علينا من العسكر الإنجليز ومن البيوت التي كان يقم فيها الأجانب ولا أدري هل كان هؤلاء عملاء أم جواسيس أم مجرد أناس خائفين. سقط بجانبي تماماً شاب من أولاد البلد وكان قريباً مني حتى أنني لا أعرف كيف نضدت هذه الرصاصات من جانبي، وقبل المغرب نزل الجيش وفرغ من حظر التجوّل وظلت الاسكندرية طول الليل تسمع طلقات الرصاص.

هذه هو المشهد الأول، أما المشهد الثاني فكان يوم جلاء «الخابية» الإنجليزية من معسكر كوم الدكة في العام ١٩٤٦ - هذا المكان قد اختفى الآن تماماً - كان هذا المعسكر على رابية عالية أمام محطة قطار مصر وكان يعرف عليها المعلم الإنجليزي الذي كان يثير نائرة الاسكتلنديين باستمرار، عقب هذه المظاهرة وسقوط الشهداء اختفى هذا المعسكر في الليل وأُخفيت الخابية وفي اليوم الثاني لم نجد المعلم. وقد أصبحت كومة الدكة خالية تماماً. هذا المكان الذي كان محظور الاقتراب منه نهائياً.

كنا قد رتبنا لهذه المظاهرة قبلها بليدة واشتركت أيضاً في عملية التنظيم بقوة، كانت المظاهرة حاشدة. مشياً في شارع النبي دانيال وهجم علينا البوليس من جميع الجهات وتفرقت المظاهرة وأُقلت من القبض علي مجموعة حيث دخلت مباشرة في أول بيت وصعدت السلم وطرقت باب إحدى الشقق وتقبل أهل البيت هذا الولد الذي تنقّص أنفاسه من الجري. وبعد انحسار هذه الهجمة أُقلت من السجن في هذه الفترة ولكنني لم أُقلت من الاعتقال بعد ذلك. في عام ١٩٤٨ ليلة ١٥ مايو عندما أعلنت الحرب في فلسطين قام البوليس بعملية اعتقال سُحبت بقوس قزح سياسي، حيث تم اعتقال جميع الكوادر السياسية من مختلف الأحزاب والتيارات، حتى أنهم قاموا باعتقال اليوغسلاف والروس البيض واستمر اعتقالهم عامين تقريباً.

في سنة ١٩٥٥ أُعطيت لنفسي إجازة نزع من العمل في شركة التأمين الأهلية وأخذت مكافأة نهاية الخدمة وظللت لمدة عام بدون عمل وبدون أن أخبر عائلتي، كنت أدفع لهم المقرّر الشهري المعتاد وفي ميعاد العمل كنت أذهب إلى أتيليه الاسكتلندية الذي كان لصديقي الفنان أحمد مرسى استديو فيه. أنقضي فيه وقت الصباح والفهرية، هذا الاستديو شهد ترجمة شعر بول إيلوار الذي ظهر بعد خمسين عاماً من ترجمته. كان الاستديو في قبو منخفض تحت الأرض وكان هذا المبنى يقابل مبنى محافظة الاسكتلندية.

كان البيت عبارة عن استديوهات للفنانين وتحيط به حديقة صغيرة غير معتنى بها ولكنها كانت تحمل رائحة البكارة. كان نصف الشباك يطل على هذه الحديقة التي تقع على شارع فؤاد، إذ كان بعد شارعاً قصباً ومسرحاً على أولاد البلاد المشي به، لم تكن مثلاً ترى امرأة بالملاية اللف تمشي فيه. كان ذلك في عام ١٩٥٥.

تعددت المكافآت فوجدت نفسي بدون دخل. بدأت أبعث رسائل استغاثة إلى أصدقائي في القاهرة، جاءني بريقة موقعة من ألفريد فرج تقول «أحضر حالاً»، سافرت إلى القاهرة ووجدت

عبد الرحمن الشرقاوي قد أعدّ لي وظيفة في السفارة الرومانية ، كان ذلك قبل العدوان الثلاثي بأشهر قلائل . أقمت في عمارة في شارع يطل على مترو باب اللوق - حلوان ، كانت عمارة مرتفعة يسكن في الدور الأرضي الكاتب يوسف إدريس قبل أن ينتقل إلى الدور الثالث عشر في نفس العمارة فيما بعد . كان ألفريد يحمل في الجمهورية وأنا في السفارة وحدث العدوان ووقعت الغارات وأنا لم أكن قد عرفت القاهرة في هذا الوقت لكنني مشيت في الظلام من شارع المبتديان إلى التحرير إلى شارع محمد جلال لكي أعرف آخر الأخبار من ألفريد في الجمهورية ، كانت قدماي تحفظان الطريق أكثر مني .

استمر الوضع هكذا حتى تزوج ألفريد ، وانتقلت مرة أخرى إلى السكن مع صديقي الرسّام أحمد مرسي الذي كان قد انتقل هو أيضاً إلى القاهرة وعمل في وكالة أنباء الشرق الأوسط ، وكان معنا المؤلف الموسيقيّ كامل الرمالي . أقمتا في أحياء الدقي والعجوزة حيث كانت البيوت تطل على الفيضان مباشرة . كانت هذه المنطقة تقع على حافة العاصمة . أذكر في تلك الفترة أيضاً أنه كانت توجد مدرسة في شارع المبتديان تحوكت إلى مركز للمتطوعين وتوزيع السلاح عليهم أثناء العدوان ، هذه ظاهرة لم تتكرّر .

استكشفت القاهرة عندما جئت إليها في عام ١٩٥٦ ، القاهرة التي أحبتها هي تلك التي انتشرت ، لا أحب القاهرة الدقي والمهندسين ولا الزمالك . عشت في القاهرة أكثر مما عشت في الاسكندرية ، لكنني ما زلت أحسّ بأنني وافد وغريب في القاهرة وأنّ بلدي وبيتي وموقع حلمي هي الاسكندرية .

عندما انتهت من كتابة رواية «صخور السماء» طافت بذهنى بضع تأملات . «صخور السماء» تدور في أحميم، بلد أبي، التي لم أولد فيها، ولكنى في السابعة من عمري، عرفت فيها طقس المعمودية في كنيسة دير الملك ميخائيل العريق.

فإذا كانت الاسكندرية مسقط رأسي ومطرح معاشقي الأولى، فيها عرفت مباحج العسا والطفولة، وأحزانتها الغريبة، ونشوات الشباب، وفيها أيضاً نهلت من ينابيع العلم الأولى وترشفت فطرات من غدق المعرفة ومضض الأسئلة التي لا إجابة عنها، فقد كانت أحميم - التي أتصور أن «صخور السماء» تزيمة عشق لها تدور أحداثها وشطحات تأملاتها وتباريح وقائعها في الأربعينيات وحتى التسعينيات، كما أعلمها تقع في «اللازم» الذي ما أنى أراوده فهي بلد أبي وأسلافي الصعابة العظام الذين ما كتبت «صخور السماء» إلا على سبيل تكريم وإسداء الولاء لهم - والتعبد عليهم في أن معاً، فلك شوق لا يرم من بين أشواق لاهجة أخرى تلهم هذه الرواية.



هائلا في أحميم.

البلد العريق الذي يتسمي إليه ضُفُفِي وأصلي وأعلي، مسقط رأس أبي، الحُكَّاء العظيم، المكافح العظيم. وهي منبى وإليها أتى، بلد الشموخ والسوق ورفعة الجبل وخصب الوادي ورحابة النيل الإله حامي العظيم.

مدينة عسلها مشهور بصفاء اللون وصدق الخلوة. مشهورة بناسها الطيبين. حُفَّت مِن إله الخصوبة، هانويوليس، شَمِين كَمِين القبطية، مدينة بان الذي هو أصلاً آمون خالق الموجودات ومجددها باستمرار، مدينة البرابي الفاعرة الباقية بمصر من أيام جاهلية الزمن وعصور قدامى

المصريين، بها من التصاوير الجميلة والنحتات والتماثيل والمذونات بالقلم الهبر وغيلي، قلم الكتابة المقدسة ما لا يحصى حصر ولا يحيط به علم.

مدينة مين التي يستريحها ويتجلى لها ويظوف بمخاتها ليلاً وأهلها تائمون أو يترصدون حفيف أقدامه، وفي الصباح يمشون على أحد تملّيه مخصصاً على طريقة القدماء طوله قدمان أو ذراعان، يقيمون له الولد العظيم الذي يلعب فيه اللاعبون بالمها والأقواس ويراهن فيه الناس على الفائزين، لأنه هو الذي قتل الجرجون الحيوان القاتل للخوف، بأناقسه التنة، صاحب العينين اللتين يغطيها شعره الملبّد الغزير يرفعه عنهما ويصورهما إلى كل حي فيستحيل حجراً وصخراً من الصخور.

أنعيم مدينة أبي وأسلاف أبي يوسف عبد الملك صموئيل مغربوس هرمينا، مدينة أصحاب الصنایع والتاجر والزراع، المشهورة، عاصمة الإقليم التاسع في مصر الخالدة أبداً، مدينة العظيم أنعيم بين مصر ايسم، خصة أبيه بقسم مصر الجنوبية، مدينة سقوط طفولتي من على سلم يعقوب وصعود ماء صباي بين ذراعي البجة الصغيرة التي اسمها مارينا والتي هي إرهابس باكر بمشيتي وكل معاشقي، مدينة معموديتي وتصيري بلكوت النور البهي، مدينة بأحجار مرمرية - مثل اسكتلوتي - طول كل حجر منها خمسة أذرع في سمك ذراعين، وهي سبعة دهاليز سفوفها حجارة طول الحجر منها ثمانية عشر ذراعاً في عرض خمسة أذرع مدهونة باللآزورد وغيره من الأصباغ التي يحسبها الناظر كأنما فوخ الدكان منها الآن لقرط جفتها، كل دهليز منها على إسم كوكب من الكواكب السبعة السيارة، جدران هذه الدهاليز منقوشة بصور مختلفة الهيئات والمقادير فيها رموز علوم القبط من الكيمياء والسيميا والطلسمات والطب والهنّعة والتنجيم.

أي صلت يا مفرزي يا صاحب النظرة الصادقة التي رأت ما هو دفين الآن.

مدينة ميريت إينة الملك ومغنية الإله أتوم ولايسة تاج الإله مين مضية قصرها عازفة الهارب صانعة صليبية الإلاهة حتحور، ميريت أجمل امرأة في العالم ما زال الراج على شفتيها المقترنين عن ابتسامه مكتونة ورهيفة.

أراك يا أنعيم، حتى القرن الخامس الميلادي، ما زالت الصروح سامقة مرفوعة البنيان للآلهة القداس، أوزير وزيوس، إيزيس وأفروديت معاً، بينما الفلاحون الطحونون تحت سطوة الإغريق قد اتضوا تحت لواء يسوع للخلفى القادي ألواجب بعد أفواج، الإغريق أصحاب السلطة والجاه والثروة يفرسون طغيان الثروة وينعمون ببلذخ الحياة، معابدهم قائمة بالهناء الرخامية

البياض على أرضك الأفريقية السوداء يا أعجمي كيمي، المذابح تسيل عليها دماء الضحايا الحيوانية
الذئبة ودماء شهداء القبط، لتروي هذه الأرض التي لم تشيع قط من الدماء حتى الآن. المُتَع
الأيقورية فاصحة جنباً إلى جنب مع سُك الرهبان بقيادة شنودة الأول المولود في قرية من
تخومك، حمامات الجسد التمرغ في شهوات صارخة حيناً ومملة أحياناً جنباً إلى جنب مع قمع
الجسد وعنف اقتلاع الأوثان، تداعي اللغة اليونانية التي أرهقتها المصور والأسماء القديمة جنباً
إلى جنب مع عفوان القبطية البائعة التي تستجيش في نفوس المظلومين أشواقاً لا تُغلب،
تفلسفات الأيوسيين، والنسكويين وتحليلاتهم المعقدة التي تشطر شعرة الايمان إلى ألف تفرعة
جنباً إلى جنب مع صرامة الأرثوذكسية الباحثة عن نقلها للتشبيث حتى الموت بمصرتها، سرك
الفجور النيويزي والعريضة الحسية والعقلية جنباً إلى جنب مع طهارة كُره العالم ونفي غواياته،
معابد الآلهة القديمة بأروقتها التي تركز اكتشافها على تيه لا ينتهي من الأعمدة اللازوردية
الشامخة المكللة بتيجانها زاهية الألوان وهياكلها المسدل عليها ستائر مطرزة باللعب جنباً إلى
جنب مع الصوامع الضيقة في البراري الوحشة وقلالي الرهبان المتوحدين مع إيمانهم وجهادهم في
رمال الصحراء النقية الخالوة للجرعة عن كل شيء في عرائها المطلق.

أعجمي المدينة التي سألت فيها دماء ثمانمائة وأربعة عشر شهيداً دفأها عن عقيدتهم
الأرثوذكسية، قتلهم أرياتوس في ثلاثة أيام، حتى أغرقت الدماء دُوب الظني الذي يأتيه المؤمنون
من الشرق والغرب حفاة الأقدام خاشعين يركعون على أرضه، ويقبلون ترابه تعجباً وعرفاناً
بالجميل، لأن مذابح الشهداء لا تنتهي.

مدينة الأنوال التي تسج غيوطها الحورية من صميم الروح.

مدينة تي أم الفرعون العظيم الشاعر العظيم أغناتون، بنت يوبا ذي اللقام المروق.

أعجمي التي من أحجارها بنيت مزارات أيديوس وكعبة مكة المكرمة.

مدينة كنيسة سوتير للغُلص من العذاب وكنيسة أبي سيفين ومارميخائيل، بلدة القديسين
ياغوم، وضالوشاء، ويسقوروس، واسكلانيوس، وأوليغيوس، وأرسانيوس، والأثبا شنودة،
والأنبا بسادة، مدينة الشيخ كمال الدين بن عبد الظاهر صاحب مسجده، ومدينة العارف بالله ذي
النون المصري إبراهيم الذي تقلد علم الباطن وأشرف على كثير من علوم الفلسفة وكان كثير
الملازمة للبرابي بيوت الحكمة القديمة، فيها التصاوير المعجبة والمنازل الغريبة التي تزيد المؤمن
إيماناً والكافر طغياناً وقد فتح عليه علم ما فيها المكتوب بالخط المظلم القديم وله كرامات فقد كان

من الملائمة وحرك الخصى إلى حجر كرم، رضوان الله عليهم أجمعين .

أحميم مدينة أعجب الهياكل المتحدثة بفرائها في الدنيا، وهو هيكل عظيم في شرق المدينة ونحت سورها، وحتى إذا كان مطوراً فإنه يبقى مائلاً، «طوله مائتان وعشرون ذراعاً، وسعته مائة وسبعون ذراعاً، وهو قائم على أربعين سارية سوى المحيطان، دائرة كل سارية خمسون شبراً، وبين كل ساريتين ثلاثون شبراً ورووسها في نهاية العظم كلها منقوشة من أسفلها إلى أعلاها، وبين رأس كل سارية والأخرى لوح عظيم من الحجر للنحت، منها ما ذرعه ستة وخمسون شبراً طولاً في عرض عشرة أشبار، وارتفاع ثمانية أشبار وسطحها من ألواح الحجارة. كأنها فرش واحد فيه التصاوير البهيمية والأصبغة الغريبة كهيئة الطيور والأدميين وغير ذلك في داخلها وخارجها، و عرض حائط البري ثمانية عشر شبراً في حجارة مرصوعة، كذا قاسها ابن جبير في سنة ٥٧٨ هـ الذي قال أيضاً إن سقف هذا الهيكل كله من أنواع الحجارة المتظمة بخيل الناظر أنها مسقف من الخشب للنقوش، والتصاوير على أنواع في كل بلاطة من بلاطاته، فمنها ما قد جعلته طيور بصور رائعة باسطة أجنحتها توهم الناظر إليها أنها تهم بالطيران. ومنها ما قد جعلته تصاوير آدمية رائعة المنظر رائعة الشكل، قد أعدت لك صورة منها هيئة هي عليها، كإسك ثثال بيدها أو سلام أو طائر أو كأس، أو إشارة شخص إلى آخر يده، أو غير ذلك مما يطول الوصف له ولا تأتي العبارة لاستيفائه» .

«وداخل هذا الهيكل العظيم وخارجها وأعلاه تصاوير، كلها مختلفات الأشكال والصفة، منها تصاوير هائلة المنظر غارجة عن صور الأدميين يستشعر الناظر إليها رعباً ويمتلئ منها عبدة وتعجباً وما فيها مغر زاشفي، ولا إبرة إلا وفيه صورة أن نقش أو غط بالمسند لا يفهم، قد عم هذا الهيكل العظيم الشأن كله هذا النقش البديع، ويتأق في صميم الحجارة من ذلك ما لا يتأتى في الرخو من الخشب، فيحسب الناظر استعظماً له أن عمر الزمان لو شغل بترقيشه وترصيعه وتزيينه لضاق عنه، فسبحان الموجد للعجائب لا إله سواه» .

«وعلى أعلى هذا الهيكل سطح مفروش بالحجارة العظيمة يحار الوهم فيها ويضل العقل في الفكرة في تظليحها ووضعها وداخل هذا الهيكل من للجالس والزوايا والمداخل والمخارج والمساعد والمعارض والمسابر والمواالج ما تفضل فيه الجماعات من الناس ولا يهتدي بعضهم لبعض إلا بالنداء العالي. عرض حائطه ثمانية عشر شبراً من حجارة مرصوعة، وبالجملة فشان هذا الهيكل عظيم ومرء أحد عجائب الدنيا التي لا يلفها الوصف ولا ينهي إليها الحد» .

أخميم مدينة الاثني عشر ألف عريف من السحرة، وبها شجرة البنج والاهليلج الكابلي والأصفر وشجر المسيح الذي ليس في بلد، ويحمل بها طرز من الصوف الشفاف والمطارز والطرز والمعلم الأبيض والحرير الموصوف، وكان من عوائد أهلها التصارى في أحد الشعانين وقت إظهار الصلوات للوسمية أنهم يخرجون من الكنيستين مع القسيسين والقمامسة في هيئة محفل حاملين المباخر والعطر الزكي والصليبان وكتب الأناجيل والشموع العظيمة موقدة، ويقفون أمام باب القاضي برهة من الزمن يتلون صحفاً من الإنجيل، ويغنون ببعض شطرات منظومة تتضمن مدحه، ثم يقفون على باب كل واحد من أمراء الإسلام وأعيانهم ويقفون ما فعلوا أمام بيت القاضي^٩.

أخميم التي في غربيها جبل من أصلى إليه بأنه سمع غرير الماء ولغطاً شياً بكلام الأدميين لا يُدري ما هو.
هأنذا في أخميم.

أما علاقتي بالاسكندرية فهي علاقة خاصة، فقد كانت الاسكندرية عندي.. وما زالت.. موقعاً حُلمياً، على كل واقعتها.

هي ليست موقعاً جغرافياً جمعياً فقط، وليست.. فقط.. ساحةً لالتقاء اصطدام الناس الذين يعملون ويكدحون ويحبون ويموتون على أرض الحياة اليومية، وليست.. فقط.. مستودع تَرْسَب ثقافات وحضارات تاريخية، عريقة ورعنة، هي ذلك كله. وهي كذلك حالة من حالات الروح ومغامرة سعي لاستيعاب حقيقة داخلية، وهي مواجهةً ميتافيزيقيةً أيضاً للغموض المطلق وللموت الممتد على صفحة بحر ساجية أو جياشة، نحو أفق ملتبس، بلا حد.

لعلني لا أعرف كاتباً آخر في العربية توله بعشق هذا الموقع.. الحلم.. الواقع، كما فعلت.
لكنها امرأة فردانية ومتكررة بلا نهاية.

ومهما كان من حفاوة كاتب مثل نجيب محفوظ بأزقة وحواري الجمالية، أو كاتب مثل عبد الرحمن الشوقاوي، وغيره من كتّاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة.. والأرض.. عندهم، في نهاية الأمر ديكوراً خلقياً، وفي أحسن الأحوال موضوعاً أو ساحةً للفعل الروائي.

الاسكندرية عندي هي نفسها الفعل الروائي، بمعنى ما، هي قوة فاعلة، وليست مادة للفعل ولا مكاناً له، ولا يعني ذلك.. بداهة.. أنني أريد أن أحسّر الكتابة عنها، كما قيل، ذلك قول لا

يستقيم بأي منطق .

المأمول أن تُقضي كتاباتي عن «اسكندرية» في تجميعها الخاص إلى تكوين صورة جديدة ومتبينة الظلال والدلالات للاسكندرية ، مدبّتي التي أعرفها وأصونها في عمق قلبي ، وأعشقها حتى حدّ التوله ، والتي تراهبا زعفران ، حلم وتراث عريق وساحة للحب ، والكذب ، ومساءكة للمجهول ، في وقت معاً . وليس ضمير التخصص في «اسكندرية» ضمير امتلاك - أو احتكار . . بل هو ضمير حب أو عشق .

أما لورنس داريل فلم يكن يعرف الاسكندرية ، في تقديري ، مع أنّه كتب مئات الصفحات من ربايعته الشهيرة . فالاسكندرية عنده أساساً هي وهم غرائبي ، كالنما كتب لكي يرضي نزعة لا تتزع عند الكاتب وعند قرّائه الغريبين ، سواء ، في اختلاق ، وإباحت خرافة واسعة الجذور عن «الشرق» الذي يوج ويصطبغ بشخص عجيبة ، غير مفهومة ، تتقلب بين العنف تارة وبين الخنوع والدلة تارة ، ولا تكاد تستعي إلى البشر أبداً كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافتهم ، وتحتشد هذه الخرافة الغرائبية بأجواء خارقة ، يجهد الكاتب في أن يضفي عليها جانباً غير المألوف ، إلى درجة متفرّدة بل ومفرّزة أحياناً ، فهي جانبية الخيال المفرق ، الجمال المصنوع ، القبح النادر أيضاً .

الاسكندرية عند داريل هي أسطورة الشخصية أولاً وأخيراً ، أسطورة تكونت من مشاهد خارجية التقطتها عين أجنبية ، ومشاهد داخلية تخلّقت في نفس منفصلة محجوزة عن قلب البلد وروحها ، بالتحيزات وازحة وراسخة ، وما أفدح خطأ من تصوّروه عاشقاً للاسكندرية بينما هو في حقيقة الأمر لا يعرفها ، بل يزورها ، ويحضر أهلها .

لم يعرف داريل من الاسكندرية إلا قشرتها السطحية : بيوت ومكاتب الديبلوماسيين ، الفناء الفوقية التي تطفو على باب مدينة تمور بالحياة ، كالزبد أو الرغوة ، الشوارع والبيوت التي كانت محرّمة على أهل البلد ، لم يعرف داريل إلا «التمصريين» الذين لم يعرفوا إلا كيف يستغلونها ، ثم من يدور في فلك هؤلاء : الخدم والبغايا الذين لا يراهم داريل إلا من الخارج ، دون مبالاة ، وبشي ، قليل من الثغور ، ولذلك فإنّ «فنيته» التي تبدو لأول وهلة باهرة ليست إلا زيفاً صراحاً .

أما الاسكندرية «الحقيقية» - التي يسميها ، باستعلاء متوقع ومنظر : «المدينة العربية» أو بعبارة أدقّ بالعامة المصرية «الحلة البلدي» فهي عنده مشاهد شرقية تلوح بأذخة الزينة وغريبة الوقع ، لا صلة لها بالواقع ولا يصدق القرن غير المصطنع .

من الأمثلة الصارخة على ذلك - وأتبع عليها عفو المخاطر فالرباعية حاشدة بأمثال ذلك المشهد

الذي نرى فيه «الدرويش» يرقص في مولد ست دعبانة القبطية، وقد تحوّل إلى شمعندان آدمي، مغلى بالشموع الموقدة، وقطرات الشمع الذائب الساعن تتساقط على جسمه ويأتي صهي ليدفع «خنجراً هائلاً في كل من عذبه على طرفي الخنجر اللذين يبرزان من جانبي وجهه يضع العصى شمعداناً آخر، على الجانبين، وفيه الشموع المشتعلة». (ماروت أوليف ص ١٢١) وغيرها كثير.

عرشت أشواق عشقي في مدينتي العظمى الاسكندرية الثغر للحروس البتاء الذهبية رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوسرتوس المهندس العظيم ولؤلؤة قلْبِطرة الغاتبة الأبدية، المدينة الساطعة المُرْخُمة لا تحتاج بالليل إلى نور لغرط بياض رخامها، أكاديمية أرشميدس وأراتوستينس الفيلسوف والشعراء أبولونيوس وقليماخوس وكافانيس المأساوي الجميل ثوي المبهات جميعاً عاصمة الفلسفة والفجور معاً، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوفاية أريجائوس والأسقف ديونيزيوس والأببا أنثاسيوس الرسولي الواقف وحده مع الحق ضد كل العالم، مدينة البطاركة أعمدة الأورثوذكسية القويم، إكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يُبعثون إلى جانب المسيح وجوههم يهضاء كاللبن والصاروقيم يشنون في مكرتهم ويُسبحون، رأس فاروس يلقي نوره من إليوبسيس الحضرة إلى قاتوب ليو قير، من الجوماتزوم ومعبد باميدون إلى الأميريون والستاديون من الهيبيد روموس إلى معبد السيرابيوم من تل اتوتيس كوم الشفاقة إلى السلسلة رأس لوقياس من تل باتيون كوم الدكة وكامب شيزار إلى بتراي حجر النواية، المرسى العظيم الشأن لا يضارعه إلا مرسى قاليقوط في بلاد الهند، تثبت من قلبه المسلة الجسيمة التي ليس فوق قرار الأرض مثلها ببناءً ولا أوثق عقداً، أفرغ الرصاص في أوصالها فهي مؤصرة لا ينفك التشائمها، وعمود السوراري المنحوت من رخام جبل إيريم الأحمر تاجه منقوش محزوم بأحكام صنعة وأتقن وضع ليس له قرين، مدينة الرائع والحاروس والمدارس والمسارح والجنان، ذات العماد، ذات الأربعة آلاف حمام، الأربعة آلاف ملهى كلها قيمة بالملك، الأربعة آلاف بقال لا يبيعون إلا البقل الأخضر دهك من الآلاف الأخر، عروس البحر الدفأق من القلزم إلى بحر الزقاق، جامعة المزارات من سيدي المرسي أبي العباس وسيدي أبي الدردار إلى سيدي الشاطبي وسيدي جابر وسيدي كتريم وضوان الله عليهم أجمعين، ذات الشوارع الفساح وعقائد البيان الصحاح جليلة المقدار رائحة المقتني شامخة الكبرياء اسكندرية يا اسكندرية شمس طغولتي الشُّمُوس وعطش صباي ومعاشق الشباب.

اسكندريتي هي الست وهبة وحسنية وتلميذات مدرسة نبوة موسى وحسين أفندي مراقب

«الكوري» بين غبط العنب وراغب باشا وفتاة البار في باب الكراسته التي أنقذتني من الشرطة السرية، والمعلم عوض صاحب سبرجة الزيت، اسكتندرية وقلة أفندي وأخوالي ناثان ويونان وسريال (نقولا وحين وكامل)، اسكتندرية شارع ١٢ ووايو الدقيق وأصطل عربات الخنطور جنب ترعة للحمودية، اسكتندرية أصدقائي من جابر إلى المردني، والبنات اللاتي أحببتهن مصريات، شاميات، ويونانيات، كلهن من بنات اسكتندرية حقاً، ولسن أجنيات أو غريبات أو غرائيات، اسكتندرية الرئيس نونو ويوت الفرلعة، وعمال المعازن من عم علي والأسطى مرسي التجار إلى «أبو شنب» العجوز و«حميدو شورتي». اسكتندرية سيدي المرسي أبو العباس والكنيسة المرقسية، لها أبعدها الأسطورية حقاً ولكن لها صخرها الواقعي وتراب أرضها في أن معاً، شطح الخيال والقاتنازي في اسكتندريتي يفوس في داخل الواقع وينبع منه - الواقع الخارجي والداخلي معاً - يتفاعل هذا الواقع بكل ما فيه من قسوة وجمال مع الأسطورة والقاتنازيا تفاعلاً متبادلاً، أو هكذا أرى، ومع ما أسعى إليه من دقة التفاصيل الخارجية فإن اسكتندريتي هي نفس متصل مترام ومتلاحق، حشد من الإحساسات والتأملات في حركة دائمة، هذا ما أرمي إليه، هي واقع جوهري - أو تجليات لهذا الواقع توضع موضع تساؤل بلا نهاية وبلا خاتمة.

العطف والحزن الرياني الشفيق الذي يملأ علي شوارع طفولتي وهو أوسعها وأمالها في غبط العنب، أين هي الآن متي؟ وهل أستطيع ألياً أن ابتعث أبدأ الأبد؟ هذه الأشجار الثقيلة يرمان اللين العسل والمر والحمر الصهباء التي يشعثها لي أبي بماء حنو ومحبة ويسقيني، وأنا طفل غريب؟ فوائس الغاز للضلعة الزجاج متقدة أشعلها لنا عفريت الليل بعصاه الطويلة التي يطفئ شررها، ثم مضى في مملكة ليله التي لا نعرف لها حدوداً. من أين جاء؟ وإلى أين يمضي ويترك لنا حبات النور، فأكهته المهتزة الغضة على شوارعنا الناعمة غامضة التراب، أين هي؟ والبيت الخفيض جنب بيتنا، من دورين فقط، مقفل دائماً وغريب ولكننا نعرف أنه معمور، نحس الحركة الحية فيه ولا نرى سكته أبداً، نوافذه لا تفتح ولا يروح بأسراره قط. دائماً مكتون على بحيراته الشاسعة الخفية الساكنة للماء وعلى أعمل مملكة البنات الطيور اللاتي يأتين مرة واحدة كل عام ويخلعن ريشهن فإذا من المحور المحود لا مثيل لجمالهن في الأرضين، أين ذهبت البنات؟ قوة حضور الذكر تنفض القلب.

إن طائفة كبيرة من النقاد الذين تناولوا أعمالني بالتقد، إن لم يكن معظمهم، قد استشعروا في رواياتي ورجا في شعري أيضاً، بحق، وجوداً قوياً إن لم يكن غلباً للسيرة الذاتية.

دعواي أن الخط الفاصل بين القصّ والشعر من ناحية وبين السيرة الذاتية من ناحية أخرى خط مرآوغ. أتصور أن شطحات القانتازيا في القصّ وفي الشعر لها جذور ضاربة فيما نسميه الواقع، أو على الأصحّ الواقع الداخلي للذات.

إن سؤالاً مفتوحاً يثور فيما إذا كانت الأحداث والرؤى والشخوص والأخيلة القصصية ليست في التحليل الأخير مما ينتمي إلى السيرة الذاتية بحققها الخاص مهما كانت ترتدي بيراعة وحلق ثناع السرد الموضوعي للفترض.

دعواتي إن أعمالاً اشتهرت بهذه الخاصية، مثل روايات وقصص تولستوي أو دراما شيكسبير لا تعوزها المقامات والمراجع والإيماءات السيرّ ذاتية. بل أكثر، أعتقد أن الأحداث والتشخيصات السيرّ ذاتية يمكن أن تُستشف في هذه الأعمال بالعين الفاحصة، بل قد حدث ذلك بالفعل.

ومن الواضح أنني لا أقصر قولني هنا على ما يمكن أن يوصف بالدقة الواقعية المبينة على أدلة ومراجع موثقة. ولكنني أنساها فقط عمّا إذا كان القصّ - عندما يكون نابهاً عن أصالة ومروبة - ليس أكثر استناداً إلى السيرة الذاتية الحقيقة عمّا «حدث فعلاً وواقعياً».

وعلى العكس، فإن أحد الموضوعات المتواترة في الأدب هو مُسألة الواقع في صلته بالحلم والوهم (أي بالقصّ). فأيهما أكثر واقعية؟ الواقع أم الخيال؟ إن «الواقع» هنا يمكن أن يؤوك على أنه سير ذاتي.

أما على صعيد الكتابة الأدبية ومن باب أولى السرد الروائي والقصصي، فإن ما يحدث -

كما أراد - هو مشروع يتقاسم مع عناصر سير ذاتية، مشروع تنهض به اللغة، ويقوم على الطاقة الكامنة في الكلمات.

ومن نافلة القول أن هذا الاتجاه في التفكير لا بد أن يقضي إلى مساهمة «واقع» سرد الأحداث ولا سيما إذا كان أكثر سرد دقة وتوثيقاً والتصاقاً بالتفاصيل اليومية الأرضية، ومن باب أولى سرد الانطباعات والأفكار والمواقف وذبذبات النفس الداخلية.

ولكن ذلك لا يستبعد نوعاً أو جنساً أدبياً يمكن أن يدعى «سيرة ذاتية» صارمة الدقة أو بالغة الأمانة، ولعل ذلك لا ينال من مشروعية هذا الجنس الأدبي، ومع ذلك فلأنني أشك في أن عملاً سير ذاتياً مهماً كان مختزلاً إلى أقصى سرد ممكن حرصاً على «الواقع»، يمكن أن يخلو تماماً من الأنحياز - سواء كان ذلك بلا وعي أو غير ذلك - أو أن يبرأ من لوثته على الأقل من الخيال، أي من القصد.

ذلك أن مجرد وجود الخيال الأدبية التي لا يمكن تجنبها، من قبيل الاستبعاد والاحتواء، إلغاء الضوء على واقعة معينة أو تعميمها، أي مجرد اللوازم بالكلمات مع متول وقعتها الكامن، يعني نفي سرد الوقائع سرداً «موضوعياً» دقيقاً مفترضاً.

وبهذا المعنى فإن «الحقيقة» في عمل أدبي، سواء كان قصصاً أو سيرة ذاتية أو غير ذلك تصبح أهم دلالة من مجرد «الواقع». إن اقتحام الذاتية - وهو أمر لا مفر منه - له من المعنى والجلوى أكثر بكثير من الموضوعية المفترضة التي لا يمكن الوصول إليها أبداً.

ومن ثم فلأنني أنهب إلى شوط أبعد فأفترض أن العمل القصصي الذي يبدو أنه أكثر الأعمال حياداً، وصحواً، ونظراً إلى الخارج وتأييماً عن الجوانب الشخصية، لا تعوزه أبداً لسة أو نبرة سير ذاتية.

إن كتابة سيرة ذاتية، ومن باب أولى سيرة ذاتية في صيغة قصصية، تمنح الكاتب حرية أن يعيد صياغة حياته نفسها وربما الحياة كلها بشكل عام.

فهو متطلبات الكتابة الجيدة - وهي متطلبات بالتعريف أخلاقية إلى حد بعيد - تلمي على الكاتب فعلاً إعادة الصياغة هذه، إعادة الخلق هذه، هذا الواقع الموزني، وهي كلها أكثر أحقية من أي شيء مما يسمى واقعاً أرضياً فعلياً؟.

منذ بدء عصر النهضة أو عصر الإحياء العربي، في العقود الأولى من القرن التاسع عشر،

ظهرت الكتابات السير الذاتية وذلك قبل ازدهار جنس القصص (الرواية أو القصص القصيرة)، فقد كانت كتابات السيرة الذاتية هي الشكل الجيني للرواية.

كانت السيرة الذاتية عندئذ وثيقة الصلة بيوميات الرحلة، أو السفر، التي بدأ بها جنس أدبي ما زالت له مكانة في الأدب العربي الحديث، وهو جنس أدبي تولد عن الصدمة الثقافية الناجمة عن التماس القماحي، أو التصادم، أو الاقتحام العنيف للغرب بما له من قيم معينة وأساليب للفكر والسلوك غزت مجتمعاً ظلّ رديحاً طويلاً من الزمن غارقاً في تقاليد الرائدة وإن كان قد نهياً لتغيرات جنسية ليس فقط نتيجة لصدمة دخول الغرب بل بفضل آليات هذا المجتمع الأصيلة الكامنة.

إنّ الجنس القوي بالفردية قد يكون باعثاً على ظهور السيرة الذاتية باعتبارها جنساً أدبياً. ولكن الظاهرة المضادة، ظاهرة الانتماء القبلي أو الطائفي كانت قد تغلبت على ذلك الجنس بالفردية زمنياً طويلاً.

ومع ذلك فإنّ جنس السيرة الذاتية يمكن أن نجد له أصولاً عند كتاب متميزين من العصور الوسطى من قبيل الغزالي وأسامة بن منقذ وغيرهما.

ومن الممكن أن نجد أوجه تشابه بين هذا الجنس الأدبي وبين الحوليات أو اليوميات التاريخية التي حظيت باهتمام عدد كبير من كتّاب العصور الوسطى ومن العصور الحديثة نسبياً أيضاً، ولا أذكر في هذا السياق إلا ابن إياس والجبرتي على سبيل المثال، إذ أنّه يمكن أن نتلخّس نبرة شخصية قوية في أعمالهم.

أما في العصر الحديث فإنه يمكن ذكر قائمة طويلة من كتابات السيرة الذاتية، ونظرة سريعة يمكن أن تشير إلى حصاد مرموق من هذه الكتابات، تتراوح بين الكتابة التي تهدف إلى التعليم والتنهيب والكتابات ذات المنحى السياسي، وكتابات البرج والتدقّق شبه الرومانسية، وكتابات الذكريات التي تشيع فيها التوسّاتجيا، كما تتراوح من كتابة الوقائع المفترض أنّها حقيقيّة ودقيقة إلى الكتابات التي يدخل عليها عنصر القصص الخيالي ببراعة وحق.

وفي هذا السياق يمكن أن نسوق ثبّاً طويلاً من الأسماء والعناوين.

انصوّر أنّ من حقّ المبدع أن يكتب سيرته الذاتية، أحياناً أرى أنّ واجبه يدفعه لذلك، ويمكن أن يكتبها في أي مرحلة من العمر، فهي ليست الصفحة الختامية للكاتب، وقد مرّجت السيرة الذاتية بالتحليل الروائي في معظم ما كتبت مثل (تراثها زعفران). أما رواية (حجارة بويللو) فقد

قدّمتُ فيها جانباً من سيرتي الذاتية مع شطحات خيالية مع تغيير بعض الأسماء حرصاً على مشاعر الناس، هذا هو الأسلوب الشائع، ومن يخرج عنه يتعرّض للهجوم، مثلما حدث مع لويس هوفس عندما نشر كتابه الصادق الجميل «أوراق العمر» وتعرّض لبعض أفراد عائلته بما يتصورون، عن خطأ بالغ، أنّه يسيء إليهم، بينما هو في حقيقة الأمر تصوير إنساني تابع عن معرفة بالنفس البشرية ورحمة لها، إذ أنّ للمرقة هي دائماً تطهير وتواصل حقيقي.

وليس بعيد ما كتبه البعض عن نجيب محفوظ عندما أشار، على نحو عابر، إلى مغامرات الشباب ونزواته؛ فقد نشر البعض أنّه لا يصح أن يروي ذلك عن نفسه لأن «قلدة تُحتلى».

منْ منْ كتابنا يستطيع في ظل هذه الأوضاع أن يكتب شيئاً يقترب من «اعتراقات جهان چاك روسو»، وما تفيض به كتابات السيرة الذاتية في الغرب والشرق. لذلك لجأ البعض من كتبوا سيرتهم الذاتية إلى البعد عن أي أمور شائكة، مثلما فعل كلٌّ من توفيق الحكيم في (زهرة العمر) و(سجن العمر) وإبراهيم المازني في (إبراهيم الكاتب)، فالمراحة المطلقة في مجتمعنا مستحيلة، بعكس ما يحدث في الغرب حيث يتقبّلون أنّ للبدع إنسان ولا يطالبونه بارتدائه مسوح القديسين، أما في مجتمعاتنا العربية فلا بد من التوفيق بين الصدق الفني ومتطلبات الظروف الاجتماعية. أرى أنّ من يتناولهم البدع في سيرته الذاتية لديهم نفس الفرصة للرد على ما قد يسيء إليهم فيها، فأجهزة الإعلام ترحب كثيراً بهذه الردود... أنساء هل من الأفضل أن يكتب البدع سيرته والّا تنشر إلا بعد موته حتى لا يؤذي أحداً؟

أشير فقط في أعمالي إلى تلك التي تُرجمت إلى لغات أوروبية: ترابها زعفران، يا بنات اسكندرية، حجارة بويلو، وقصة الأشواق.

ففي تقديم «ترابها زعفران» أقول بما يتفق تماماً مع فكري:

«ليست هذه التصوص سيرة ذاتية ولا شيئاً قريباً منها، ففيها من شطح الخيال ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيراً عن ذلك».

فيها أوهام... أحلام، وروى... شخص، وتوالت من الوقائع هي أحلام، وسعاليات من الذكريات كان ينبغي لها أن تقع لكتبتها لم تحدث أبداً».

وهو ما يصدق على كل كتاباتي التي يُلصق بها تصنيف «سيرة ذاتية» على نحو يتوخى التبسيط والتضيق.

ذلك أنّ السيرة الذاتية هنا تندمج بل تنصهر بالفن الخيالي، ما يشير السؤال الذي يتردد

بامستمرار :

هل الحياة إلا وهم، وحلم، ومزقة من خيال؟

وهو سؤال لا يستدعي إجابة.

إذ أننا ندرك تمام الإدراك مدى الصلابة الصخرية في الحياة، ومدى تعقيد وفعالية الظواهر الطبيعية والاجتماعية.

ما الصورة التي تطمح في ذهني من هذا العصر الذي نعيش فيه؟
أي زمن هذا الذي أكتب فيه؟ حاولت أن أجيب على هذا السؤال في موضع آخر وسوف أحوم حول السؤال مرة أخرى.

فيما له من سؤال...! هذا العصر وُصف ووصف بالكثير من الخصائص وما زالت صورته شديدة التعقيد، لكثرة جوانبها، وشدة التعقيد من حيث كيفية هذه الجوانب، وسرعة إيقاعها، وتعاقب تغيراتها. ما هو العصر؟ حتى لو أخذنا زمنية مخلوقة مثل حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية - فهذه الحرب ضيقت الباب - سنجد إيقاعات شديدة التغير وسرعة الخطو بشكل مذهل فما بالك الآن وقد اتهازت نظم كان الكثيرون يظنونها شامخة باقية، وسقطت امبراطوريات، ونشبت حروب وصراعات ما كان متصوراً لها أن تسقط، أو أن تتدلع. نحن الآن على وشك الدخول في القرن الحادي والعشرين وما زال هذا التغير السريع يضي، بل يتدفق في طريق لعالمنا ليست منظورة تماماً بعد.

هل هو عصر القنبلة الذرية، أم هو عصر التلوث، أم هو عصر ما بعد الامبراطوريات الصناعية الفخمة، أم عصر الإعلام والسطوة الإعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر تظهر الإرادات الشعبية في العالم الثالث أم هو عصر سيطرة الاحتكارات العالمية عبر القومية، أو التي تتجاوز القومية؟ هل هو عصر النظام العالمي الجديد، أم هو عصر العولمة، كما يقال؟ أم هو عصر أحادية السيطرة الأمريكية؟ وفي الثقافة هل هو عصر الإحياء لثقافات شعوبنا في العالم الثالث أم هو عصر الانجراف في تيار سيطرة التروبول الغربي، سواء كان هذ من لندن أو من نيويورك، من باريس أو من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التي ظلت راسخة لحقب عديدة، أم هو عصر ازدهار حدة الغيبية وظلامية التعميمات التي تزاد ضراوة يوماً بعد يوم في الشرق أو في الغرب

سواء، أم هو عصر الدفاع المستميت عن حقوق الإنسان في الوقت نفسه؟

هل هو عصر سقوط الأشكال التقليدية في فنون استقرت على هذه الأشكال فترات طويلة، كالشعر والرواية والقصة القصيرة، أم هو عصر تجاوز هذه الأشكال وتجاوزها واستحدثت الجديد منها الذي يمكن أن أسميه «كتابة غير نوعية»؟ أم هو، في الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدي لهذه الفنون في وسائط جديدة، كالتلفزيون والسينما والصحافة التي تزداد تقنياتها إقناعاً يوماً بعد يوم، ويزداد رواجها يوماً بعد يوم مما يؤدي إلى رواج وذيع أشكال معينة في الفن هي أقرب إلى التسطيح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحرفية فيها إلى حد يكاد ينسبك أن المسألة ليست في النهاية مسألة إقناع الصنعة، بل هي مسألة التعمق في الموضوع الذي هو الطبع، كما يجري القول بالبدهي الذي كاد يصبح مبتذلاً، لا يفصل عن شكله.

ذلك سؤال يستدعي عندي ما لا نهاية له من الأسئلة. ليست عندي صورة نهائية قاطعة واضحة. ليست عندي إجابة، بل عندي أسئلة لا حجية ويلاحظ طول الوقت، وهي أسئلة مفتوحة بحسب محتمل تلك الإجابة وتضيئها، في الوقت نفسه.

كان هذا السؤال دائماً قائماً، وما زال. ولكن لنقل: إن فترة الأربعينات.. فترة الشباب المبكر.. كانت فترة الآمال المتوحشة، والوعود التي يخيّل للمرء أنها في المتناول، والآفاق التي لا حدود لها، وإمكانات الاقتحام والاختراق، وما يجري هذا الجري، عقب انتهاء الحرب، واحتدام النضال الوطني من أجل الاستقلال، أو استكمال الاستقلال، أو تأكيد الاستقلال الوطني، وبالتالي تأكيد الهوية الوطنية والقومية. في هذه الفترة، فترة الإمكانيات البكر غير المفترقة. لم تكن الصورة بهذا التعقّد، وهذا التعنّد، وهذا الاتكياس الذي حدث بعد خمسة عقود من التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة، التجارب التي أنجزت والتجارب التي أخطأت، على المستوى الوطني والقومي، وعلى المستوى العالمي في الوقت نفسه.

كان هناك الحلم الذي يدخل في نسيج الأشياء، وكانت هناك الإرادة التي تلف وراء كل هذه الأشياء وتحركها. فهل أجهض الحلم أو اختيل، وهل غيّت الإرادة أو حوصرت؟

لا يمكن للحلم أن يموت، لا يمكن للإرادة أن تُحبط نهائياً. لكن اللهمة أصبحت أشق. إن نضج الوعي، ونضج الظروف الموضوعية في الوقت نفسه يُلقي على الحلم أعباء لم يكن في أيام غرضه وبقائه يدرك ثقلها، ويتطلب من الإرادة صلابة وإصراراً وعناداً لم يكن متولفاً منذ خمسة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتي أو على المستوى الموضوعي. إنني لا أرجع هذا

التغيير لمجرد تغيير في الوعي به، بل أيضاً لتغيير في الظروف الموضوعية التي تُعطي هذا التغيير الداخلي، بمعنى أن الظروف الموضوعية أيضاً، على كل المستويات، المستوى السياسي والمستوى الاقتصادي والمستوى الثقافي والمستوى الحضاري، بسرعة إيقاعها المتلاحق، وتعاقب تغييراتها، مرحلة بعد مرحلة، أصبحت تقتضي نوع من البراعة، أو السناجة.. إذا صح إطلاق عبارات مثل هذه على ظروف موضوعية خارجية (سياسية واقتصادية وثقافية)، وأصبحت الآن بفنائها أشق وأعدت وأكثر تعقداً، مما يقتضي أن يكون الحلم والإرادة، على نفس هذا المستوى من التعقد والتعذر في الجواب.

لست أزعج أن الإنسانية مصيرها إلى الزوال، كما كان التصور في فترة ثنائية القطبية النووية والتهديد بالفناء الجماعي، لكنني أزعج أنها تواجه اختبارات أو محناً شديدة الصعوبة من كل النواحي.

إن براعة الحلم أو سذاجته قد تقضت، نوعياً، وليس ذاتياً فقط، فما زال الحلم اليوم ممكناً ولكنه لا بد أن يكون في الوقت نفسه، شديد الحكمة، وغني الجواب.

يبقى السؤال الأبدى وشديد الصعوبة، فلم يعد من الممكن القول، ببساطة، إن مهمة الكاتب هي تغيير العالم، والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية.. وما يجري في ذلك السياق، وإن كان ذلك كله صحيحاً. لكن ذلك نوع من العبارات المبسطة، أو من التجريدات التي أصبحت أقرب إلى السناجة منها إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال.

أنتصّر أن السؤال سيظل قائماً باستمرار، أنتصّر أن مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار، مهما كان الرأي في تأثيرها، في المدى القريب أو في المدى البعيد، على التغييرات الاجتماعية وعلى الأفراد بذواتهم وشخصهم ومعاناتهم الفردية التي هي في مجموعها، في النهاية، تكون النسيج الاجتماعي كله. أنتصّر أن هذا قائم، وأن الضرورة قائمة، لكنني، في الوقت نفسه، يزداد يقيني بمقولة أو يزعم، أو يدعوى أن الفن الحق ليس في الإجابة، ولا في تقرير القضايا العقلية، بل في كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصي هذا السؤال.. أياً كان السؤال.. سواء كان السؤال ينصب على مسألة الكون والمصير الميتافيزيقي أو الفناء الإنساني والوضع الإنساني بشكل عام (دون السقوط في التجريدات الفلسفية أو التقريرات العقلانية البهتة.. لأن هذا ليس ميدان الفن) أو كانت المسألة تنصب على الظروف الاجتماعية وعلى اقتصاد العدالة والكرامة الإنسانية وعلى توكيدها باستمرار دون إغفال ما يتخفى منها، ودون

إغماض العين عن وجود الشر، (ميتافيزيقياً، خلقياً، اجتماعياً أيضاً - أساماً) أو كان السؤال منصّباً على المعاناة الجميمة للإنسان.. مكابדתه وتجربته في الخبرات الحياتية التي تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انقضاء هذا الوعي.. (تجربة الحب، تجربة المرأة، تجربة الصداقة، تجربة الموت، أو معاناة الأقرباء والأحباء القريبين إلى النفس) أو ما يجري هذا للجري من الخبرات التي تُكوّن لحمة الحياة وسدّها. هذه الجوانب الثلاثة كلّها لا أستطيع أن أقول إن الشعر، أو الرواية الحديثة، أو القصة القصيرة الحديثة، أو غيرها من الفنون الحديثة التي تفتّح لنفسها خبرات بكرة ومعاصرة وملاصقة للواقع - إنني أتكلّم عن الواقع ولا أتكلّم عن تهويمات تجريديّة - لا أتصوّر أنّ هذه الفنون وغيرها من الفنون تمكّن الإجابة أو تستطيع، كما لعله كان يحدث في الماضي، أن تقرّر الإجابة.. بل أتصوّر أنّ هذا السعي المستمر نحو إيجاد السؤال، جمالياً وفنياً، هو في ذاته سعي مستمر نحو الاقتراب من إجابات تزداد صحة يوماً بعد يوم، لأنّ «الصحة» ليست نهائية ولأنّ «الحقيقة» ليست ذروة نهائية محكمة موجودة في داخل محارة تُفصّل فإذا بالاولفوتات.. بل الحقيقة هي كيان يتخلّق ويتجدّد ويتغيّر، ويكتسب أبعاداً أخرى - ما دعنا نتكلّم في نطاق الفن، وحتى في نطاق الفكر والثقافة - طالما كان السؤال مستمراً، والركون إلى المقرّر غير وارد.. لأنّ الركون إلى المقرّر، أو المكرّس، أو المسلّم به، والاستماتة إليه، هو الزيف بعينه.

ليست هذه التأملات مما يجري مجرى التفكير الفلسفيّ الذي يُطلب منه تحديد المعنى. هذه التأملات تنصبّ على العمل الفنيّ، إنّ المعرفة الفنيّة غير المعرفة في الفكر، وإن كانت تمت إليه بصلة وثيقة، ولكن الوسيلة و«الأداة» وبالتالي «المحتوى» مختلف.

إنّ المعرفة في الميدان الفني لا تأتي إلّا عن طريق الخبرة الفنيّة نفسها.

ماذا أعني بذلك؟ أعني به ما أفعل عندما أكتب رواية، أو قصة تجري ذلك للجري الذي اتخذته (اكتشفت أنني اتخذته) لفترة طويلة، للجري الذي يقع على الحدود بين الأشكال.. ما أكتبه لا أتصوّر أنه رواية خالصة أو تقليدية، أو قصة خالصة أو تقليدية، أو شعراً خالصاً أو تقليدياً، وإنّما هو الكتابة التي أوثر أنّ أسميها أخيراً «الكتابة عبر النوعية»، الكتابة التي تشمل على أنواع الفنون القولية جميعاً، وتتجاوزها في الوقت الذي تحتويها فيه، المعنى لن أجده إلا من خلال الخبرة الفنيّة. ولهذا بالضبط، يأتي طلي وتشداني للقارئ أن يكون فعلاً ومشاركاً ودينامياً وخلقاً.

لهذا بالضبط لا أستطيع، ولا ينبغي، أن ألقى لقارئتي بتناج منه.. نتاج مستدير، مغلق على

فاته، قد تم نامة وانتهى بالكامل. إنما أنا أُلقي إليه بدعوة للسياحة معي... بدعوة للدخول في ساحة الخلق والمشاركة. هي دعوة إنا، ليس فيها هذا النوع من الاستعلاء الذي كان مألوفاً في الكتابة التقليدية من ناحية، بحيث أفرض عليه فرضاً ما قد وصلت إليه وانتهيت منه، ولا ذلك النوع من البوح العاطفي والبكاء على الاكتشاف، في الأحضان، بين الكاتب والقارئ بحيث يُغضي الكاتب عن ذاته نفسه في لهفة رومانسية تقول عن الآلهة وأحلامه، ولا ذلك النوع من التحرّض الاجتماعي المباشر. ليس ذلك كله بوارد.

من ثم أرجو أن يكون المعنى عندي متعدد الطبقات، متعدد المستويات، لا يمكن اعتزاله في عبارة تقريرية، ولا يمكن أن أترجمه في صياغة فكرية، وإنما أنا أحوم حوله عندما أتكلم عنه. وأمل أن أكون قد دخلت فيه عندما أكتب فناً.

لا أظن أنني هنا أدعو إلى شيء، إنما أنا أدعو القارئ كمشارك أضع نفسي ضيفاً عليه. إذا صح التعبير. لكي أقول له: تعال معي نسأل معاً. كيف نسأل؟ وماذا؟ وعمّ نسأل؟ تعال معي في رحلة البحث هذه التي مهما انتهت إلى مراحل فهي لا تنتهي إلى خواتيم... إلى نهايات... بل تتفتح دائماً كل مرحلة فيها عن طرق جديدة، وعن أفق غير مسبورة باستمرار... بلا نهاية.

عندما أنظر إلى كتاباتي الأولى جداً، حتى في «حيطان عالية»، أجد فيها الملامح نفسها في حقيقة الأمر. أجد أولاً، أنها ليست قصصاً قصيرة تقليدية، بل أن فيها شيئاً من النفس الشعري الذي أسفر عن ذاته في الأعمال الأخيرة، أجد فيها أيضاً نفساً روائياً، فلم يكن الأمر أبداً في هذه القصص الأولى أمر «قصة قصيرة» تقليدية، «الذقة» أو «شريحة»... بل كان هناك دائماً شيء من اثنين: إما التثبُّت الطويل عند جانب من جوانب لا يسمح به المصطلح التقليدي للقصّة القصيرة، ولا تقليد المواضع المألوفة للقصّة القصيرة، من ناحية، وإما عطف للأحداث ودخول في داخل الشخص أو الأبطال، أو تحويل الأحداث نفسها إلى أبطال، بحيث لا يكون هناك ما يسمى بـ «بطل القصة» أو «الشخصية الرئيسة في القصة»، وإنما الكتابة نفسها، حتى في القصص الأولى، هي التي تمتلك الساحة، مما يوحي بأن هذه المعاني، أو هذه التحليلات التي تزداد وضوحاً مع تقدّم الخبرة الإبداعية والتقنية في الوقت نفسه كانت قائمة طول الوقت بشكل ليس جينياً تماماً، بل بشكل قد اكتسب نفسه منذ البداية قسماً محددة.

ذلك كله مجرد استدعاء وصفي بحث، ليس فيه. كما قيل - أدنى «إطرار للذات» أو نرجسية.

ربما كانت الكتابة، من ناحية ذاتية أو سايكولوجية بحثة، ضرورة لا معنى عنها، وحثمة معينة لا تقوم للحياة قائمة بدونها، كما يقول معظم الكتاب أو كلهم.

أما السؤال، أو القضية فهو ما معنى الكتابة نفسها، ماهي مهمة الكتابة؟ ما هي وظيفة الكتابة في هذا العصر؟ سأطرح أنها لن تختلف، هذه الوظيفة أو المهمة، أو هذا المعنى، في أي عصر: بعبارة أخرى: للكتابة قيمة.. بلا شك.. فلنكن تاريخية، ولنكن لا تاريخية، في الوقت نفسه، فلنكن مرتبطة بواقعها الآن "الزمني"، المتعين في المكان وفي الظروف المحددة، الاجتماعية، كما أن لها قيمة تتجاوز ذلك كله، ولا أقول ترتفع، بل أقول تتعدى هذه «التاريخية» أو هذه «الزمنية».

وفي هذا العصر أو في غيره، الكتابة دائماً مسمى معرفي، إلى جانب دورها الاجتماعي، وهو مسمى معرفي جمالي. في هذه الأيام يتفعل الكثيرون الإشارة إلى «جمالية الكتابة»، كما لو كانت سبباً أو معرّة أو تعقيداً من شأن الكتابة، ولكن هذه الجمالية الاستطيقية في الكتابة في حقيقة الأمر لا يمكن أن تنفصل عن المسمى للمعرفي. ولا تتحدد قيمة الكتابة كفن إلا بوجود هذه الجمالية. لا تعني الجمالية، بأي حال من الأحوال، مجرد المقاييس الزخرفية، أو مقاييس الزينة والجمال الظاهري، أو ما اصطلح على تسميته بتصميم الجمال. الجمال قد يكون شائهاً أيضاً كما قال السرياليون، وبالتالي فإن التشويه هو، في حد ذاته، جمالي لو تحققت له الشروط المطلوبة في العمل الفني، ما هي هذه الشروط؟ ليس لها مواصفات مسبقة بالطبع، ولا مواضعات، ولا قوانين، لا أزعّم أنها جاهزة، أو نازلة من عالم مثالي أفلاطوني.. بل هي رهّن التحقق المستمر، رهن العمل الفني بالتغير باستمرار، الذي يتوقف على عوامل حضارية وثقافية، ذاتية وموضوعية، لا نهاية لها.

آليات هذه الجمالية، أو هذا المسمى «المعرفي الجمالي» شديدة التعقيد، شديدة الغموض، لا يمكن الإحاطة بها، في تقديري، إحاطة كاملة جامعة مانعة بالرغم من كل المساعي النقدية والتحليلية التي أقمّها كل التقدير. لكن هذا النوع من الحيرة الفنية هو، في تصوري، فريد إلى درجة أنني أتصور أن بعض العمل الفلسفي وربما كان كل العمل النقدي الحقيقي هو أيضاً خبرة «جمالية معرفية»، بمعنى أنه عمل فني بالذات. ومن هنا يأتي سحر الجاذبية، والحرارة، والحيوية في أعمال كتاب يدعون للوهلة الأولى، كما لو كانوا شديدي الجدية وشديدي الثر من.. لكن حرارة هذه الحيرة الفنية، بالمعنى الواسع الذي أشرت إليه الآن، تدحض هذا الثر من وهذا الثقل.

لا أريد أن أقلل من شأن الجديدة، بل أتصور أن الخبرة الفنية أيضاً إلى جانب ما فيها من عنصر اللعب والمرح الحقيقي، خبيرة شديدة الجديدة. إنما أرفض هذا النوع من التزمت أو الترسن الذي يأتي عن القصور، فالإنسان، في النهاية، ليس كاتباً عقلياً فقط، والعقل، بلا شك، هو الهادي والدليل المرشد والضروري، ولكن الإنسان فيه، أيضاً، هذه الطبقات، أو الأغوار، أو المستويات اللاعقلانية التي لا يمكن معرفتها، مع ذلك، إلا باستخدام العقل. ولا يمكن الإحاطة بها إلا عن طريق البحث العلمي العقلي أو الفني.

ميزة الخبرة الفنية وتفردها أنها تستطيع أن تجمع هذه التناقضات كلها في تناسق أسمي. . . في وحدة تشتمل على المتعارف، وتتعداه، بحيث يتحقق لهذه القوى والعلاقات متمثلة المستويات، مختلفة الاتجاهات، نوع من السياق ولا أقول الموحد، الثابت الصلب. . . بل أقول: متجاوب النعمات.

أريد أن أحرك داخل قدارتي مثل هذا المسعى، أريد له اليقظة للأستلة، ورفض الاستنامة إلى المقرر، الوصول إلى الشعة الأعظم عن طريق الخبرة المعرفية الجمالية: مجرد لذة هذا المسعى ومتعة وسروره، والحس بالأساوية الأصلية في الوضع الإنساني مع بهجة المعرفة به في الوقت نفسه.

الكتابة بحق ليست هي الاستسلام، أو الاتصاع، أو الخضوع لما هو - كما قلت مراراً - المقرر أو المكرس أو الثابت. . . أو بعبارة أخرى، المتنقل المكرور. . . وبهذا المعنى فإن الكتابة ليست خلافه فقط بل هي تحريضية على الخلاف أيضاً. الكتابة الفعلية الحقيقية هي ذلك بالذات. . . الكتابة إشكالية بالضرورة.

سئلت أنه تأسيساً على القول الذي يرى أن كل كتابة فنية، أو كل عمل فني، على أي مستوى إبداعي جاء، يتطرق من الواقع، فمن أي واقع انطلقت كتابتي؟

عندما تذكر كلمة «الواقع» فالتضمن عندنا. . . المعنى التضمن الذي يكاد يكون مسلماً به هو أنه الواقع الاجتماعي، أو السياسي، أو المظهري أو الخارجي. يكاد يكون مسلماً به دون سؤال. . . يكاد يكون مضمراً دون إعلان. . . لا خلاف في هذا. ربما كان الخلاف هو الواقع عندي، هو أكثر من واقع: هو أن «الواقع» كلمة تشير إلى ظاهرة شديدة الانساع، شديدة التعدد، شديدة العمق. «الواقع» هو كلمة أخرى للوجود نفسه، «الواقع» هو الحلم. . . الواقع هو الفاتناتزا. . . الواقع هو الخيال، إلى جانب أن الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعي، الصعوبات والتفقر والفاقة، والامتهان، وكل الجوانب القبيحة في العالم، هو أيضاً يعني حقيقة الموت. . . حقيقة خبرة

الحب . . لغز العلاقة مع المرأة . . التباس العلاقة مع الصديق . هذه الخبرات الحميمة التي تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا، والتي ننساعها عادة أو نحاول أن ننساعها في نشاطنا اليومي، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق، أم نحو تأمين المكنانة الاجتماعية، أو نحو السلطة، أو نحو الثروة، أو نحو الشهرة . . أو ما شئت من أغراض . هذه المساعي كلها تنسى تلك الساحة العميقة التي نشارك فيها على مستوى معين .

تلك الساحات التي أسميتها ساحة «العِب»، يعني «عمل» أو أليات القوى والطاقات الواعية، أو اللاواعية، أو التي تقع تحت سطح قشرة الوعي، هذا أيضاً واقع . . واقع أساسي، قائم ولا يمكن نكرته . ولعل الفن هو من المساعي القليلة التي تنبعثه وتلقي الضوء عليه . بهذا المعنى يمكن أن نعرف كلاهما أو أيهما : هذا الواقع وهذا الواقع الآخر أي هذا الجانب الآخر من الواقع . . هذا الوجه الظلم من القمر الذي لا نراه، لعل الفن هو أحد المساعي القليلة التي يمكن أن تقوم بهذا العِب المعرفي الجمالي .

فمن أي واقع انطلقت كتابتي؟

من هذه الظاهرة شديدة التعقيد، شديدة الغنى والثراء وشديدة الاتساع، انطلاقاً منها، وليس احتواءً لها .

ولعلّ عمل كتابتي، في داخل هذه الظاهرة، كان عملاً مزدوجاً، يتضمن الهدم والبناء معاً . . هدماً للمبتذل . . أو سعياً إلى جمعه . وأمثال فيه . لا أستطيع القول أن ذلك قد تم بالفعل أو لم يتم . . قد أخلصت السعي ولا أعرف إلام وصلت : هدماً للمقرّر، للسائد، القبيح حقاً، ثمرداً على المهاتة، ثمرداً على الظلم، بشكل أو بآخر، سواء كان ظلماً كونياً، أو ظلماً اجتماعياً، أو ظلماً داخلياً بين المرء ذاته . . واحتكاماً . .

وبناءً لما هو تقيض ذلك كلّهُ .

يبدو أن تجريتي القصصية، بالمعنى الواسع، أي في ميدان الرواية والقصة القصيرة، تدخل في نطاق الممكن، لا في نطاق الفعلي، إن صح هذا التعبير، أو هي بصورة أخرى مثل جبل الجليد المشهور، لا يظهر منه على سطح العباب إلا جزء ضئيل، وجرمه الضخم ما زال يطويه اليم العميق. تجريتي القصصية تجربة حياتية، أكثر منها تجربة إيجاز وانتهاء، هي عملية مستمرة معقدة بالطبع، لكنها تيلد متدفق في الزمن لا يتوقف في المكان - في حيز الورق الأبيض - إلا مرات قليلة، على الرغم مما يقال من أنني كاتب «غزير الإنتاج». كتلتي نوع من الفانتازيا المعاشة - نادراً ما تتخذ قالباً - في هذا الصراع الدائم بين جريان الحلم والمعاشة، وثبات التحقق والتنفيذ، بين هلامية الخبرة المعشوية وصلابة القالب الفني الأخير.

لست أدري على التحقيق متى بدأت هذه الثنائية العنيدة التي لم تحل - إذا كانت قد حلت - إلا في مرات معدودة - مهما تصوّر البعض أنها «غزيرة» - من إمكانيات لا تكاد يكون لها عداد، تنبثق التجربة من بؤرة، تتخلق وتتركز وسط نسج شامل واحد، وتتصّب فيها روافد من خبرة ما، هي صورة في الغالب، صورة ديناميكية تجتذب لنفسها فكرة، وتنبثق عنها دلالة ومزية ما، وتتدفق إليها، بقوة جذب خاصة بها، تيارات أخرى، تكثفها وتؤيدّها، وتقيم حولها بنى عضوية ما، وأنا بعد لم أمسك ورقة ولا قلماً، لكن هناك أحداثاً تجري، وشخصاً غامضاً ترد منطقة العمل، وصوراً تتحرك، وغمغومات كلمات لها صدى، وتشكيلات بنائية تقوم، في البقطة ونصف البقطة ولكنها لن تتوقف أبداً، وقد تستغرق متي سنوات وسنوات طوالاً بين زحام عمليات كثيرة جداً مثيلة لها، حتى تكاد تنفجر إحدى هذه البؤر انفجاراً، فأضع لها تخطيطاً بدائياً موجزاً شليد الإيجاز، أعود إليه، وأعود إليه، وأعود إليه، أو أكتبه مرة واحدة وأفرغ منه، فلا قاعدة هناك في كيفية حل هذا الصراع بين التخلق والحلق، بين التكوّن والتكوين، بين الشكل

والشكل، بين المادة الحية والصياغة الأخيرة المحددة.

من ثمّ فرأيتني أعيش وأنا أحمل على قلبي، هموم مئات.. مئات حقيقية.. من الأشخاص والصور والأفكار والرموز أو ما شئت أن أسميه من أدوات العمل القصصي، وفي ذهني دوامات مستمرة الدوران من قصص قصيرة، وكبيرة، تتكوّن وتتخلّق دون توقّف، وتتغلّغ بطعام حياتي نفسه، تقتحم المقلّعة من اهتمامي أو تنواري، دون أن تموت، تعالدي وتوفّس أن تنواري وأحياها وأطوّرهما وأجري معها حواراً لا ينتهي.. لا تقبل أن تتحرّج في صياغة أريدّها لها كاملة، نهائية لا يشوبها نقص واحد ولا عُدس، أريدّها المستحيل.

فإنّا إذا أكتب بناءً على أساس من «تخطيط» سابق هو «تخطيط» حياتي غير مكتوب، تخطيطٌ مُعاش ألف حرفت فيه.. من قبل ومرات عديدة.. كيف تجري الأمور، وتتردّب، وتتجاوب جزئياتها، أما في لحظة الكتابة، وهي دائماً لحظة قصيرة.. لم أكتب قصة قصيرة أبداً في أكثر من جلسين قصيرتين، وبعضها كتبت في دفقة واحدة متصلة وبالمثل فإنّ رواياتي كُتبت بالفعل في فترات قصيرة نسبياً، هناك دائماً مفاجآت لي (هنا من الأشياء الكثيرة التي تخيفني وتشلّ يدي عن البدء) هناك دائماً وفي كل مرّة.. ما يخرج بي دون أن أحسّ ساعتهما أنني خرجت، عن التخطيط المرسوم، ويدخل بي في مناطق أخرى كأنني أراها لأول مرة، ولكنني أعرفها وأحسّ أنّ شيئاً كالحلم قد جاب بي أطرافها، مناطق اكتشفتها ساعتهما، اكتشافاً له فرحة ليس بعدها فرحة، وإن كنت أحسّ أنني قد عشت فيها من قبل حياة عميقة، يخلّ إليّ ساعتهما أنّها ضرورية، لا غنى عنها، ومتسقة مع ما أريد أن أفعل، في هذه القصة أو هذه الرواية بالذات، وفي هذه البقعة بالذات من القصة أو هذه الرواية، اتساقاً كاملاً محترماً، بل الأصح أنني أكتبها دون أن أدرك تماماً ماذا أنا فاعل، حتى أنتهي فأعرف أنني كتبت، بالفعل، أحسّ ذلك الإحساس في مستوى شلّقي مني، عندما كنت أكتب.

أما الجذور الفكرية التي تكمن وراء تجريبي الأدبية، فما أصعب الإحاطة بها، ذلك يقتضي تتبع مسار رحلة طويلة أظن أنني قد استبقيت شيئاً من كل مرحلة فيها، شيئاً يمكن أن نطلق عليه وصف «الجذور الفكرية». هي رحلة.. ولعلّها ملحمة.. متقلّبة الأدوار، صاعبة، كلّها مغامرات وأدغال وأحراش وأفاق موحشة، كلّها مهاو، وطرق مسدودة، وجزر منفصلة تسكنها «مسينات» و«حوريات» كانت أغانيهن فائتة لا غلّاب لها، واحدة بعد الأخرى، ومعاً في وقت واحد، أوجو أن تُفسّر لي هذه الفتاتية التي لعلّها مسرقة في حديثي، فليست أزعم بحال من

الأحوال صلةً قُربى يوليوسيسوس ما، أو مستبد ما، كل ما أريد أن أنقل صورة من حيرة دائمة ونشجان دائم، ولا أقول إنني رسوت على يرّامان.

أما في بداية الرحلة، في فجر الطقولة المعتم الملبّد المتوتر بشحنات مكتومة، فقد كانت هناك المسيحية، والمسيحية الأرثوذكسية القبطية على وجه التخصيص، وأظن أن الفكر الأرثوذكسي القبطي - وأعني «الفكر» بالتحديد - قد ترك جلوراً ناتئة مترعة بعصر كثيف، وضاربة بعُمق في الثرية، وصخرية لا تُقْطَع في أرض حياتي العقلية، والوجدانية على السواء. أظن منها على سبيل المثال فكرة توحيد الإنساني والإلهي، أي تقمّص الله في الإنسان، أو بعبارة أخرى تجسّد المطلق في النسبي تجسّداً أهدأ وأتياً لا ينفي عن أيهما خصوصيته وكماله، على أن وراء هذا الفكر الميتافيزيقي جذوراً أخلاقية عاتية تركتها الأرثوذكسية عندي، «الأخلاقية الضرورية» عندي شيء، لا فكّك منه، وما استطاعت فكرة أن أفكار العبث أو اللامعقول أن تهزّ جلور «الأخلاقية الضرورية» في تفكيري. أما هذه المعادلة التي تجمع بينهما في معضلة لا أجد حلاً لها في البحث الفلسفي بقدر ما أجده أو أتلصّسه في حدس يستعصي على التفعيل والمنطق، حدس أمر ضروري لا يستند مع ذلك إلى قوة خارجية أو قوة متعلّية متسامية، بل هو مكتفٍ بذاته، أو نابع - ربما - من الإنسان نفسه لا من خارجه.

أعقب ذلك فترة اعتلطت فيها هذه الجذور الفكرية - ما دمت قد أثرت هذا التعبير - بهجوم أفكار الليبراليين الفرنسيين والاشتراكيين الغاليين الإنجليز - قولنير أساساً وقد قرأته مترجماً للإنجليزية في فترة مبكرة جداً - ورنارد شو وويلز - إلى جانب ما ترسّب في فكري من خلال قراءات شديدة التهميل الجشع في أعمال شيكس وكيثس ويايرون الشعراء الإنجليز، وروايات الروس والإنجليز، تولستوي ودوستويفسكي وجوجول وثورجنيف وجوركي، وسويتس، وثاكاري، وديكنز، وهاردي، وجورج إليوت، ثم قراءات في طاغور وعن غاندي وقد كانتا شديدي الرواج في آخر الثلاثينات والأربعينات المبكرة. وأخيراً من خلال ترجمات وكتابات سلامة موسى وكتاب المجلة الجديدة.

تركت هذه الفترة عندي أثراً حاسماً لا شك فيه، فقد أصبحت اشتراكياً، في الأربعينات المبكرة، لكنني ظللت مستهماً بالحرية للفرد، ظللت عميق الإيمان بقيمة الإنسان الفرد - كل إنسان فرد - كما تؤكدها المسيحية، وإلى جانب إيماني بالعقل والعلم، وهو إيمان زلزل بل طوّح بالتسليم الخبيث بأساطير الفولكلور الديني للشعوب وللقبائل البدائية، وإن كان قد أعطاهما قيمتها العلمية

والفنية، في أبعادها الحقيقية، تولدت عندي محاور فكرية - إن صح التعبير مرة أخرى - ما زالت هي محاور تفكير حتى اليوم: الحرية بالمعنى الأعمق، والمثالية بالمعنى المطلق، قيمة الإنسان الفرد - كل إنسان فرد - التي لا يمكن أن تهتز، وحق كل إنسان فرد - في الرفاء بإمكانياته الفاعلية والاجتماعية التي لا تكاد تحمها حدود، الإيمان بالمعقل وقبول قيم إنسانية تتجاوز المعقل وإن كانت لا تتجاوز الإنسان ولا تنبع من خارج الإنسان.

عندما اكتشفت فرويد وعلم التحليل النفسي، وولوج إلى حد ما، عندما اكتشفت د. هـ. لورنس في الأدب - بعد زلزال الأدب الروسي والفكر الاشتراكي القوي - وصلت هذه الفترة إلى ذروتها، في الوقت الذي كنا ندخل فيه مرحلة اضطراب الكفاح الوطني والاجتماعي العنيف عامي ١٩٤٥ - ١٩٤٦، في تلك المرحلة يهرتي للماركسية - واخترت لنفسي طرازاً خاصاً منها - بما تحمل من يقين كامل، وإيجابية كاملة، وحلول كاملة لكل مشكلة أو على الأقل تحمل منهاجاً لحل كل مشكلة - وبما تحمل من تجسيد فعال لكل الأشواق الفكرية التي كانت - وما زالت - تحضني وتصبيني: أشواق المثالية والحرية والإعلاء الإنساني الفسيح. وطوعت نفسي فهدماً خاصاً للماركسية يقي على هذه المسلمات الأساسية، لذلك كنت من أشد أعداء الستالينية في وقت كان ذلك يعتبر نوعاً من الهوس والجنون، ولكني ظللت طوال الوقت - حتى وأنا في غمار نشاط سياسي مستغرق - أحفظ في دخيلتي بشكوك أساسية ترفض الصلب الفلسفي للماركسية. وما زلت أحفظ بهذا الرفض - مع تسليمي بصحة الكثير من تفسيراتها الاجتماعية وأبعادها التي أظنها محلولة، ومحلولة.

فهذه إذن من الجذور الفكرية التي نستطيع القول إنها تقع في أرضية إنتاجي الأدبي. ومع ذلك كله فإنني أدب النظر في الفلسفة وتاريخها، ولعل جوانب من تفكيري لا يسلم من أثر الأفلاطونية - وربما الأفلوطينية الاسكتندانية على وجه أدق - فقد اتصمت عليّ فكري في فترة باكورة كان عودي الفكري فيها غصاً، وهناك وشائج وثيقة بينها وبين الأرثوذكسية القبطية التي غمرت نفسي - فكرياً ووجدانياً - منذ الطفولة.

يبقى بعد ذلك ما شاركت به الوجودية والسيرالية، في صياغة جوانب معينة من تفكيري. ولكن الأرض التي رسخت فيها هذه الجذور الفكرية لُوحٌ مُتَدَّ أساساً في قلب مصري، هذا القلب بدوره ينضو مغروساً مزروعاً بلا اجتناب في أرض مصرية، والأرض المصرية من ناحيتها ثرة شديدة الخصوبة عميقة الغور، أرض عريقة أجدها فيها عراقة الجنس البشري كله، بل عراقة

الحياة ذاتها. الفكر المصري كله يخلوها، ليس هذا الفكر مصوغاً في قوالب النظم الفلسفية الفكرية بقدر ما يجيش، دون صياغة محدّدة، في حياة أهل بلدي، مستغلّ تروبيها وتغلّوها حتى آخر لحظة، في كل حدوته سمعتها من «ستي» هيلانة الفلاحة العجوز، وفي كل قولة قاطعة من أبي وأقربائي الصعابدة، في كل كلمة وفي كل فعل من الجيران والقسس والشيوخ والموالم والقرانين والفلاحين وأهل التجارة والشطارة من الأهل ومن أصدقاء الطقولة والصبا، كل ذلك يكون - في غنّي - تربة الأرض الفكرية التي تمتاح منها الجذور ماءها وعصارة حياتها، ولعلّ الجذور متشابكة متداخلة، ولعلّ فيها ما يستغني عني، لكنني أظن أنّ حصادها، على أيّ حال، ليس طعياً وليس مسبق الصفة، وقد يكون مفاجئاً لي أيضاً، ورغم أنني أتعرف عليه، حال تخلفه، على الفور، فإنّ ذلك لا يقلّل مفاجاته لي، وفرحته عندي.

في غنّي أيضاً أنّ هذه «الجذور الفكرية» ما تزال تنمو، وتستتب لها جفوعاً وفروعاً وما زالت مغامرتي في هذه الأرض بلا نهاية.

قيل، وما زال يقال، إنّ في قصصي أفكاراً وخيوطاً وجودية ظاهرة. ترى ماذا أعدت من الوجودية وماذا تركت؟

الوجودية في منهجها الأساسي تفرّق بين الماهية والوجود في المصطلح الفلسفي، فهي ترفض المطلق القروض مسبقاً، للموضوع في نسق عقلي ثابت، وتؤكد خصوصية التجربة في حياة الإنسان الفرد، مع تنوعات مختلفة وكثيرة في علاقة الإنسان الفرد سواء بالمطلق أو بالإنية الاجتماعية.

ما شاقني أساساً في الوجودية عند بداية تعرّفي بها في عام ١٩٥٠ هو جانبان منها : الجانب الأول رفضها للنظم الفلسفية الجاهزة للحكمة الصنع التي كانت سائدة حتى نشوب ما يعرف بالفيثومولوجية (الظاهراتية) والتي أسهمت الظاهراتية في تطعيمها، بتأكيدا على الخصائص الفردية الحية والأنية المميّزة لكل ظاهرة على حدّة، وبالتالي اقتراب الوجودية كمتهج فلسفي وأدبي. وليست كملعب ونسق فلسفي - من حرارة التجربة وخصوصيتها وتفرّدها، وفي الوقت نفسه وضعها في إطارها من الظاهرة الاجتماعية وعلاقة الإنسان بالكون، مما يؤدي بنا إلى الجانب الآخر في الوجودية، وهو استبعادها العميق والحاد بأن الكون ليس متوجّساً على قد الإنسان، بل هو واقع، إن لم يكن معادياً، محايداً ولا مبال بالإنسان.

لكن في الإنسان نزعتين أساسيتين أكّدتهما الوجودية : نزعة محرقة نحو ضرورة إيجاد

النسق والنظام ووالصفاء والتوحد وفرضها جميعاً على هذا الواقع اللامبالي المحايد والمعادى ،
والنزعة الأخرى هي نزعة الانطلاق والحرية والاختيار في صياغة الفقر الفردي ، وفي الإسهام في
تشكيل المصير الاجتماعي في الوقت نفسه .

هذان الجانبان ، كأننا مصدري الجاذبية للوجودية عتدي ، ما زلت إلى الآن أحسّ بالصدق
الأساسي فيهما ، بغض النظر عن اقتناعي أو رفضي للصياغات الفلسفية لهما في الوجودية .

أظن أنّ القيمة الباقية للوجودية ليست في الصياغات الفلسفية الكثيرة والمتنوعة لها - إلا من
ناحية تاريخ الفلسفة وتطورها - ولكن قيمة الوجودية في إنجازاتها الأدبية في أعمال كامو وسارتر
وجابريل مارسيل أساساً .

من الواضح أنّ الصدمة الفكرية والاجتماعية التي أحدثتها الوجودية في أوروبا وفي العالم
قد تجاوزتها الأحداث والتطورات الآن إلى ارتدادات جديدة في الميادين الفكري والأدبي على
السواء ، وإن كانت الوجودية قد تركزت - كما تركت السيربالية من قبلها - آثاراً كأنها سمات دمع لا
تمحى في حساسية الإنسان للعاصر .

لست أستطيع أن أحدّد على نحو قاطع ماذا أخذت من الوجودية ، فليست أدري ماذا أخذت
وماذا تركت بل لست أدري على وجه القطع ما إذا كنت قد «أخذت» شيئاً ، إن يوزنات فكرية
متعددة ، أو تقطاً متوحجة حادة من الهموم الفكرية ، إن صح هذا التعبير ، تتجمع إشعاعاتها ، فيما
أظن ، في حياتي العقلية الوجدانية معاً ، وإذا كانت عتدي مثل مراكز أو «عقد» التجمعات الفكرية
والوجدانية هذه ، من قبيل الفلق ، والاختيار ، والتوق إلى المطلق ، مع الحفاوة بالخصوصية
والجوانب الجمعية للشفرة في حياة الإنسان - كلّ إنسان - ورفض النظم الجاهزة للحكمة
المستنبطة . والإيمان العميق الكاوي بالحرية ، حرية الإنسان في المجتمع وفي الكون ، والقبول
الحشوم - مع ذلك وفي الوقت نفسه - بنوع من القدرية واللامبالاة الجذرية في الكون وفي
العلاقات الاجتماعية إلى حد ما - قبول محدّد ومعيّن وقابل للتغلب عليه (وقد قلت «القبول»
بذلك ولم أقل التسليم به ولا التسليم له ، من باب أولى) ، ومن قبيل التنبّه أو هجران الإنسان في
كون موحش ، وفي وحشة كاملة ، والتزامه بعبء هذا التنبّه ، وهذه الوحشة ، وحده ، دون هداية
مسبقة ، مما يهتدي به إلى الاختيار : الاختيار الحرّ كامل الحرية في داخل هذا الإطار الكوني
اللامبالي وللجتمعي الجائر ، إن لم يكن معادياً . إذا كانت مثل هذه النقاط المتقددة ، المشعة ،
موجودة على نحو أرجو ألا يكون مباشراً فيما كتبت ، فلعلني أحب أن أقول إن بعض قصصي

الأولى التي غابلت هذه الرؤى والأفكار في تكوينها قد كتبت في فترة لم أكن أعرف فيها عن الوجودية شيئاً، ولم يكن أحد في مصر على الأقل يعرف عنها شيئاً، بعد، خارج نطاق أصحابها في جامعات ألمانيا وفرنسا.

لست أريد بحال من الأحوال أن أنكر وقع اكتشافي للوجودية - عقب خروجي من معتقلات فاروق في عام ١٩٥٠ - لا شك أنني وجدت فيها على الفور ما يتفق غلةً صادية في نفسي، ومهما كنت أختلف معها في الكثير، فإني أتفق معها أيضاً في الكثير، وإذا كانت أنفاس الحياة الأدبية العالمية في تلك المرحلة مضمخة بل زهمة بنفع الوجودية، وإذا كنت تنفست ملء رئتي هذا المناخ طامناً إليه، نازعاً نحوه، ويرغمي أيضاً - كما لعله كان حتماً وضرورياً أن الفعل - فقد كان هذا المناخ كذلك يمتزج بالتيارات الجارفة والعواصف التي تهب من مختلف المراكز والنقاط، هل أقول مثلاً: إنني في تلك الفترة المتأخرة نسبياً كنت أعجب من الأدب الأمريكي عجباً، في القصة والرواية والشعر: همنجواي ودوس پاسوس وفيتزجيرالد وفولكنر وشتاينبيك ووليام كلاركوس وليامز وإزرا باوند وكامينجيز وفروست؟ هل أقول إنني في تلك الفترة كنت أقرأ أيضاً أندريه جيد وموريكس مالرو ويوديلر ويول وقاليري وهكذا وهكذا؟ قراءة نعمة تكاد أو تنزع أن تلم بأطراف كتاباتهم جميعاً، إلى جانب سارتر وكامي وكيركجارد وجيريل مارسيل؟ هل أقول إنني كنت أقرأ - وأعيد قراءة - السيراليين الفرنسيين، لهم وعندهم، بشغف بل بوجد مشتعل؟

أسأل كثيراً عما يسمى أسلوب في القصة من حيث الشكل والتعبير.

هو سؤال يتطلب مني أن أكون ناقداً لأعمال القصصية، وهي مهمة شاقة، كل ما في مقدوري أن أتلقى ما قصدت إليه، أو - على الأصح - ما وجدت نفسي، وكأنا بالرغم عني، مدفوعاً إليه.

الأسلوب في قصصي ورواياتي وهو في أغلب ظني مرتبط ارتباطاً لا يتغصم بالنسيج الذي تتكون منه المادة العضوية الخام نفسها في هذه الأعمال، أسلوب "لا واقعي"، لست أريد الآن أن أتزلق إلى مهاوي التصنيفات التقليدية الشهيرة، ولا أن تتخطب معاً في متاهات المصطلحات التي يصعب بقاء ذي بده الاتفاق على معناها حتى بين أصحابها أنفسهم، يخبرني هنا أن أقول إنني لا أزعج الانتماء إلى مدرسة يمينها في الشكل الأدبي، بل أجد أنني أصوغ الشكل الذي يبتقى - بالضرورة - من موضوعاتي، وإذا كانت موضوعاتي الرئيسية فيما أظن هي التي تحدثت عنها فيما سبق: الوحشة، القلق، والتوق إلى المطلق، والسعي وراء العدل الكامل، والحب الكامل،

والاندماج الكامل - سعياً مقصداً عليه بالحيط ، ربما ، وإن كان لا يعرف النكوص ولا الورقة - فإن المسرح الحتمي لهذه القصص والروايات كلها هو مسرح الحياة الداعلية ، ولكنها ليست حياة داعلية مفصومة عن حياة الآخرين أي عن حياة المجتمع ولا عن المسرح الكوني بل أوقن أنها مرتبطة بهما أوثق ارتباط ، بل معلقة بهما ، هما ينبوع شرابين الدماء التي تغلظها ، وبيرهما تحف جفائفاً صخرياً لا يره منه ، تلك بديهية أولية أعلنها جليلة واضحة في كل أعمالها ، وإن ظهر مع ذلك ، من بعض المعلقين ، خلاف فيها ينم عن غلظة فهم يؤسف لها إن صحّت حقاً ولكنه خلاف يشي على الأدق بسوء النية .

لعل في هذا التناقض الظاهري ما يفري بالتقصي - ما دمت أرى أن الحواجز مهددة عتدي - أو أقصد - أو أجد كتابتي كأنها رغباً عني "تقصيد" أن تكون مهددة - بين الواقع والواقع - بين الحلم والصحة ، بين الداخل والخارجي ، بين الأنا والآخر وبين الأنا ذاتها ، بل بين الأنا والكون ، ومن هنا جاء العنصر القلنازي - وهو أحياناً كابوسي - بين الشهوة والتحقيق ، بين الكلمة والفعل ، بين البراءة والجريمة ، بين الاسم والموضوع ، بين النسبي والطلق ، بين الجزئي والكلّي ، بين المقدس والمقدس . ومن هنا أيضاً وصلت إلى الإغضاء عن التسلسل الزمني المنطقي وإلى أن أمزج بين الماضي والحاضر . أما الوصول إلى عجيبة اللحظة الآتية نفسها ، عجيبتها الكثيفة التي تبض بالحسير ، إلى القبض على الراحتين على اللحم الغض الذي تتركز فيه الحياة الانفعالية والفكرية معاً ، من هنا - فيما أظن - جاءت حقاوتني باللغة حفاوة مذوياً ، شديدة التواضع أمام غنى المادة الخام التي أجسدها بوسيط أعرف أنه لن يصل أبداً إلى كمال هذا الغنى وكثافته .

هنا أقول أولاً ما لا أهدف إليه بأعمالها القصصية ، قصة قصيرة أو رواية . لست أهدف ، بدءاً ، إلى وضع قصة محكمة الصنع ، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة ، ولحظة تنوير ، كما يقال ، أو قصة مسلية ، أو حتى مثيرة للتفكير ، أو تدعو إلى موقف اجتماعي معين ، "تصوير" واقعاً معيناً أو تشير إلى تغيير اجتماعي معين ، أو حتى قصة تتخذ لنفسها موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقياً معيناً . لست أرجو أن يتحقق ذلك في كتاباتي ، بل أطمح إلى أن يكون في القصة - والرواية - شيء من ذلك كله ، وشيء آخر يغير ذلك كله ويحوكه إلى مستوى آخر ، أو إلى جوهر آخر مغاير تماماً ، قد يعتمد على هذه العناصر ، أو يشتمل عليها ، بشكل ما ، لكنه ينطلق منها إلى هدف آخر (قد يبلغه أو لا يبلغه ، فلنسلم بإمكانية التحقق أو التصور ، ليس هذا موضوعنا) ، لعل هذا الهدف الأخير

هو أن يشاركني الفارئ مشاركةً حميمة، تتجاوز «الأناء» إلى تواصل جمعيٍّ ما، على مستوى التجربة أو الخبرة الفنيّة. مشاركةٌ في معرفة من نوع خاص، معرفة للنفس وللعالم معاً، متصهرة في وحدة تجمع بين النسق والتناقض معاً، ويلتزم فيها الشكّات، أرجو أن تلعب معاً. أنا وفارثي. أنا وفارثي. لمخفي على هذا الطريق الذي تلمس فيه حقيقةً مشتركةً بيننا، قديمةً وجديدةً معاً: قديمةً لأنها جانب من حقيقتنا الإنسانية، وجديدةً لأنها نراها لأول مرة.

ليس العمل الفنيّ، عندي على الأقل، عملاً غائياً، إرادياً، أو لعله كذلك، ولكنني اعترف أنّ هناك تناقضاً أساسياً داخلياً يلغظ العبد ظلّ يمزق إرادتي فترات طويلة، شديدة الطول. هو تناقض يمكن أن تلخصه في تساؤل آخر كثيراً ما يُمضّي: ماذا يمكن أن يفعل العمل الفنيّ؟ في عصر تتحوّل فيه الإنسانية إلى مرحلة جديدة شاسعة الأبعاد هائلة الإمكانيات، تُذهل الفكر بما يمكن أن يحدث، في عصر يملك فيه شخصٌ ما في مكان ما أن يدعّر كرتنا الأرضية الصغيرة الضئيلة هذه غاية الضلالة وغاية الصفر؟ عصر يجمع بين إمكانيات قدر إنساني لا يتأهى في الكبر والعظمة ولا يتأهى في الضلالة والحقارة؟ عصر تتحرك فيه جيوش هائلة لتفشي على الحياة، وينطلق فيه ناس إلى حواف الكون يكسرون ثقباً في القشرة الكونية التي طالما حبست الإنسان؟ عصر تحتشد فيه إرادة الملايين من البشر وتؤكد ذاتها في موجات كاسحة، وتظهر فيه، في المقابل، إرادة الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً، مسحوقين لا قيمة لهم. ذلك كله يجري على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفعل أو العمل القصصي، مستويات تكنولوجية، وسياسية واجتماعية، وعسكرية تترزّل فيها الأرض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً. بأيّ حال. لفصّة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت، مكتوبة بلغة قويّة، مهما كانت قوتها وجمالها؟ لست أقول فقط إنني نفضت يدي أمام هذا التناقض، أقول إنّه تناقض يحيط إرادتي، كثيراً، عن إنجاز العمل الفنيّ، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً، ومغمض عينيّ مؤقتاً عمداً أهدف إليه أو لا أهدف إليه.

ما قيمة ما أهدف إليه وما لا أهدف إليه؟ ذلك كله يسفر عن وجهه المروّع، ما دمت قد التزمت بأنّي لا أكتب شيئاً لأسلي أو أعلم، أو أدعو، أو أصوّر صورةً وأحلم حلماً، بل ما دمت لا أستطيع، حتى لو أردت، أن أفعل ذلك، كأنني أريد للفن أن يفعل شيئاً أعظم من ذلك كله بكثير، أن يقوم بدور النبوة، أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضيء. وكأنني منذ نهايات هذا القرن العشرين وعلى مشارف بدايات الحادي والعشرين، في هذه الرقعة الخلقية من العالم، أقول لنفسي: أمكن هذا؟ وأكتب بين الحين والحين كأنني أجبت على السؤال بالإيجاب، دون أن أدري

في أعماق نفسي، هل الرد فعلاً بالإيجاب، أو النفي.

أشرتُ إجمالاً إلى بعض سمات هذا العصر: هو عصر غريب.. وإن كان الناس قد قالوا دائماً.. عن عصرهم إنه غريب ولم يُسَيِّقْ. لا أريد أن أوردَ المبتذلات الشائعة من أنَّ هذا عصر الذرة، أو عصر الوصول إلى القمر، أو عصر اللاوعي والإنسان الداخلي، أو عصر الجماهير الشعبية، أو عصر الهيمنة الامبراطورية الأمريكية، أو عصر سقوط الأيدولوجيات الكبرى، أو عصر العولمة، أو عصر القرية العالمية الواحدة، أو عصر الانتصار على الأفاعك، وعلى الأمراض، أو عصر الانفجار السكاني، أو عصر الاغتراب، أو عصر العالم الثالث، أو عصر المتقلبات الجماعية والمذابح الجماعية والقطعان البشرية الجماعية، أو العصر الذي «مات فيه الله»، أو عصر التكنولوجيا، أو عصر انتفاء المسافات والأبعاد، أو عصر الوحشة والوحدة الإنسانية، أو عصر التقارب و«فناء الإنسان الفرد»، وهكذا وهكذا.. . لعلة العصر الذي يجمع بين هذا كله.. وإن كانت كل العصور قد جمعت شيئاً من هذا كله.. بصورة مكثفة متسارعة حادة الإيقاع. عصر تحوُّل وانطلاق مفاجيء، هو عصر فجر الإنسان الحق، أو نهايته، العصر الذي تُرمِّقُه الكرة الأرضية بعنق زجاجة كأنه فتحة للخاض أو قم القبر. لكن هذا العصر يتميز أساساً، في ظني، بحدثة وعي الإنسان لذاته وعالمه، فلتسلم معا بكل الخصائص الأخرى التي ذكرت والتي لم أذكر في هذا العصر، إن ما يغلب على ظني أنه الخصيصة الأولى لهذا العصر هو هذا: ازدياد وعي الإنسان بذاته، وعالمه الداخلي والخارجي معاً.. ليس هناك فصل حقيقي بين العالمين.. وعياً متوهجاً مقلقاً دافعاً إلى الحركة في كل اتجاه. قد يتخذ هذا الوعي صورةً مقلوبة، بأن يعمد الناس إلى النسيان، إلى الإغراق في كل أنواع اللخدرات: الماريجوانا والخشيش والهيروين والد.. إل.. سي. دي، والروايات الطويلة والأفلام والتلفزيون والرقص المتوحش والإغراق في العمل، في القباب عن العالم، وفي الجنس. والجري من طرف العالم إلى الطرف الآخر على متن الطائرات والسفن والسيارات والدراجات، وهكذا من صور الفرار من الوعي بالذات وبالعالم. لعل ذلك لا يأتي عن غفلة أو بلادة حس بل عن توفّر الحواس من مضطرب هذا الوعي بالذات وبالعالم.

ومن هنا جاءت، في زعمي، الضرورة للشروعة لما يسمّى بالأشكال الجديدة، «اللاواقعية»، في الفن، فلم يكن الإحساس الشامل بأن الشكل الواقعي.. أي بمعنى «محاكاة الواقع الخارجي».. قد أصبح وثاقاً ومبتذلاً إلا نتيجة لحس الفنان الآن.. في كل مكان من هذا العصر

- بهذه الخصيصة الأساسية في إنسان عصره، وهو أيضاً الإنسان في كل العصور، ولكن في وضع من أوضاع أزمته وتوجهه.

أظن أن ذلك الحس هو ما يتعكس في كتاباتي.

أقدر أن الوسائل التقنية في أعمالي تتأق من منبعين: كيفية تخلق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة، أي طبيعة مادتها العضوية.

أظن من السهل أن تُسمى هذه الوسائل بأسمائها التقنية، وليس مهماً في ظني أن نسميها إلا بقدر ما يساعدنا ذلك في تقصي دورها، أظن أن لها دوراً في عملية التوصيل والتواصل التي تتمثل في العمل الفني نفسه، الإيهام، بما وراء التقنية من خبرة انفعالية أو رؤيا فكرية.

المونولوج الداخلي، على سبيل المثال، قد يرتبط بأن وعي الإنسان - بذاته وبالأخرين وبالتكوين من حوله - هو الحقيقة الجلية الأولى الوحيدة التي لا شك فيها - هذه حقيقة تتجاوز الكوجيتو الديكارتي وإن كانت تشمل عليه.

تداخل للماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أن الوعي لا يجري في مسار السياق الزمني المتواضع عليه، بل أن له سياقاً زمنياً لا يعترف بانتفاء الزمن أو بأن هناك في المستقبل زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً، ومن ثم فهو ليس حاضراً (لا بد للمضارع في منطق الأمور، أن يكون له فعل ماضٍ)، بل هو خارج السياق المتسلسل، من هنا تأتي اللازمية ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقفاً إلا التحقق - سواء كان واقعاً أم حلماً.

عندي الصيغ الحوارية لا تأتي - غالباً - على سبيل تبادل الكلام بين الأشخاص، بل تدخل في صلب السرد، وتؤتي أثراً ضرورياً يحطم هذه الصرامة في صميمية التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصة الشخصية، إنها تشير إلى الآخر وتؤكد - الآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شك فيها، حقيقة لا تحتاج للمعرفة بها إلى برهان خارجي ولكنها أيضاً حقيقة تجري على مستويين: المستوى العميق الجذري، المستوى الليلي - إذا كان واضحاً ماذا أعني بهذا الإيحاء - والمستوى الاجتماعي اليومي، مستوى حياة السوق والبحري وراء أكل العيش. هذا تفسير يمكن أيضاً للصيغ القصصية من ناحية، ولصيغ العامية من ناحية أخرى في الحوار الذي يقتحم صلب الخبرة الانفعالية أو الفكرية في معظم ما كتبت، وهو، من ناحية أخرى، حوار بين «لغات» متعددة، لا بالمعنى الحرفي اللغوي فقط، بل بمعنى تقابل، وتفاعل الصياغات السردية بذاتها،

دون ضرورة لوضعها على ألسنة شخص العمل السري.

أي أن «الحوار» لا يقع بين شخصين سرديين، بل يحدث بين صياغات متباعدة، سواء كان ذلك بين مستويات القصص والعامية، أو بين مستويات الشعرية واليومية، الانفعالية والتوثيقية.

لعل هذا يفسر ندرة «الحوار» الكلامي اللفظي بين الشخصين، في كثير من أعمال السردية. بالطبع هناك إلى جانب ذلك وسائل أخرى كثيرة قد يعينني حصرها، أكتفي بالإشارة إلى إحداها: أظن أن صور الطليعة الخارجية عندني تتدرج أساساً تحت نوعين متميزين، متضادين، فهي إما من صميم خبرة داخلية وليست مجرد فيكور جميل أو «اكسسوار» يساعد على تجسيم الجور، وهي هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث أو ما يقوم في خارج الذات، وفي مقابل ذلك هناك الطليعة التي تغف غامضة، متلفة للذات، في سياق آخر، في نطاق أجنبي تماماً، وغاربي تماماً بل لا يكاد يكون هناك علاقة إطلاقاً بينها وبين الذات، هناك انشغاق كامل وحوّة لا جسر عليها، تكاد تنتفي النسبة بينها وبين الذات، من الأساس، كأنّ كلّاً منها يقع في سياق لا صلة له بالثاني، حتى إن كانت صلة الثاني والتضاد والتفارج.

فإذا سئلت، مثلاً، ألا تؤدي هذه التراكيب إلى صعوبة تلقي القارئ لها؟

أجبت.. بأن هذا السؤال يطوي على شيء.. ولو كان غير مقصود وطيب النية.. من إساءة الظن بالقارئ، لست أزعج أن كلّ قارئ ناقد يستطيع أن يحصن العمل الفني تحميصاً نقدياً وفكرياً، لكنني أزعج أن كلّ قارئ يستطيع أن يتلقى الخبرة الفنية، بكلّ إحصاءاتها أو على الأقل بأكبر قدر ممكن من إحصاءاتها، بل هو أقدر على التلقي من بعض «الخبراء» (أي بعض النقاد أو المتفنيين) في هذا الميدان، وأزعج أن حساسية القارئ المعادي من الشغافية، والبراعة، بحيث يشارك في صميم خبرة العمل الفني، وإن كان ذلك كلّه في النهاية يتوقف بالطبع على توفيق الكاتب في صياغة هذه الخبرة.. بالمعكس، أعتقد أن هذه التراكيب.. ونحوها.. ما دامت مرتبطة ارتباطاً عضوياً وثيقاً بمضمونها.. وبالقدر التي تؤثرت لها فيه مقومات النجاح الفني (الاتزان والتناغم والتضافر والحيوية) هي الوحيدة التي من شأنها أن تؤدي إلى التواصل وإلى المشاركة بين الكاتب والقارئ.

أعتقد من ناحية أخرى، أن التجربة الفنية خبرة حميمة بين كاتب وقارئ فرد واحد، لا بين كاتب وجمهرة من الناس.. الناس قد يشاركون حياة تدور في منطقة كاملة من الوعي والحس والفكر ابتعها أو اكتشفها لهم الكاتب، لكنها ليست مشاركة جماعية تهبط بكلّ المشتركين فيها إلى طبقة واحدة.. سفلى من الوعي الجماعي والعمل الجماعي تتلاشى فيها الفروق الفردية

والأحكام القرنية كما يحدث في حوادث المذابح الجماعية أو القتل أو المظاهرات أو الشعب وتجمعات كرة القدم، لكنها مشاركة إنسانية، مثل مشاركة الناس في ذكريات كل منهم لتجربة حب خاصة به ومع ذلك سماتها العامة معروفة لكل منهم، متشابهة القسمات.

لست أعتقد أن هناك معنى - مدوراً - محبوباً - مفلحاً على نفسه كقص من قصص الحكيم والمأثورات، أو بيت من أبيات الشبي - يمكن أن يخرج به الفارئ، من قصصي وروائي (أو كتاباتي الشعرية، من باب أولى)، لست بالتأكد أريد ذلك أو أقصد إليه، كل أمني أن يخرج القارئ من عتدي وقد ازدادت حساسية بالحيلة من حولنا رهافة، وقد حدّ بصره، واتسع له أفق الرؤية ولو قليلاً، وعمق وعيه بالمأساة التي نعيشها، ومن ثمّ اشتدّ عوده وصليت إرادته.

إنّ «الأخلاقية الضرورية» عتدي معيار للحياة الإنسانية، ولست أعني بها، طبيعة الحال، أخلاقية المواضع الاجتماعية التي قد تتغير من زمن إلى زمن، ومن مجتمع إلى آخر، بل أعني منطقة أولية من الحياة، لعلها الحياة على إطلاقها وليست حياة الإنسان فقط، بل هي كذلك بالتأكد إذا نظرنا إلى الحياة في سلسلتها الواحدة من أول المادة غير العضوية حتى احتمالات المستقبل السكي لا نعرف لها كنهاً - في هذه المنطقة الأولية من الحياة تسود قوانين الأخلاقية التي أحسها على نحو يقترب من صوفية الإغاء الإنساني، بل الكوني، هي أخلاقية التكافل والقرى الحميمية، أخلاقية حلف الفضول والزيادة والحشو، أخلاقية الانسجام والتناغم بين الجزء والجزء، وبين الكل والحي، أخلاقية الحرية، والمغفرة، والتلقائية التي تضع لنفسها قانونها - هي لا غيرها التي تضع قانونها، وهو بالطبع قانون الآخرين - أخلاقية للقدرة على البوح بما هو صادق حميم، وشجاعة قبول ما قد يكون في الصدق بالضرورة من إثم وخطيئة وزيف، قصداً إلى تعميق الصدق وتجاوز الإثم والخطيئة والزيف - إننا نستطيع على الفور أن نرى في هذه الأخلاقية نسفاً جمالياً، لعلّ هذا النسق الجمالي مندمج بتلك القوانين الأخلاقية.

إنني أتحدث عن نسق وعن قوانين، كما لو كنت أسلم بضرورات محتومة، هذا صحيح، هي محتومة أمامي وإن كانت ليست مفروضة عليّ، إن عتدي الحرية أولاً في أن أكتشفها، ثم أصوغها، ثم أختيها، وعتدي الخيار في أن أعنى عنها، وأشوعها، وأغريها.

فإذا كانت هذه المنطقة من الحياة الأولية قد ضربت عليها الخيطان العالية، وأوشك أن يصبها جفاف يشقّ أرضها ويؤذي نباتها الوحف الغزير، فإنّ أمني أن يخرج قارئ ولديه حس يستبصر بهذا المعنى، حسن يمهّد بهزاد خلقي جمالي معاً الغنى ولو قليلاً ما أتاني به، أو على الأقل زاد

مختلف، هو من بعض زادي، فهذا هو الذي أسلكه - على خصائصه - وهو في نهاية الأمر ليس لي، بل له، ولكل من يطرق بابي.

ما المعنى الذي يمكن أن يخرج به القارئ من قصصي ورواياتي؟ لعله المعنى الذي يتقطر في حسي وفكري من خبرة ممارسة الحياة، بكل ما فيها من قسوة وورقة، وما فيها من رثالة وسمو، ما فيها من وحشية وبراءة، وما فيها من شعر وفظافة، ومن نوق لا حذله للإطلاق، وعناء رازح من الزمت والقهر معاً. لعل هذا المعنى من البحث عن الحقيقة الشاملة والجمال المطلق في الجزئي المتحد الصغير الذي يحمل نواة ما أسعى إليه وما أؤمن أنه هناك - دون ضمانته لهذا الإيمان - مما أسميه «الحقيقة الكلية»، أو جوائب على الأقل من حقيقة كلية ما، بما تطوي عليه من جمال مروع رهيب. لست أدري.

أسلم بأن كثيراً من شخصي أعمالتي - هي ليست انكسارات عن شخصي، كما لعل بعض «النقاد» قد زعموا (عن سوء نية، فيما أظن) تمناني أوضاعاً محبطة، بينما من أسلم به - طبعاً - أن الحياة تنطوي على غمائم قادرة فعالة بما قد يجعل هذه الشخصيات «غير مثقلة للواقع العريض» كما يقال.

وعلى القنور استشف في هذا الكلام الذي لا أسلم به على الإطلاق مقدمة متضمنة لا أعتقد أنني أسلم بها مرة أخرى: أن الفن والحياة صنوان، أن الفن ينبغي أن يكون علماً مطابقاً ومواجهاً للواقع كأنه مرة متبوية السطح موضوعاً أمامه، نراه في داخلها مرة أخرى، كما هو، بما فيه من شخصيات محبطة وغمائم قادرة فعالة، هذه هي المقدمة الوحيدة التي ينبغي عليها هذا الكلام (مهما أنكروا ذلك هؤلاء)، فهل نحن حقاً يمكن أن نسلم بهذه المقدمة؟

من ناحية أخرى فمن المأثورات - الصحيحة - أن من يعيش حياته لا يكتبها، وأن السعادة لا تاريخ لها. وليست لها قصة، وأن الفعل والقدرة ليس مجالهما الفن، بل العالم، ولا يقمان على الأدوات الفنية بل على موضوعات العالم الخارجي. وإن كنت أعتقد أن الفن، بعد ذاته، هو فعل. أي أن الفن الحقيقي - بكل ما قد يكون فيه تصوير للحبوس، أو اليأس، أو الهزيمة - فعال في نهاية التحليل، وقادر على التغيير في المدى البعيد.

على أي حال، أقدر أن هناك فيما أظن أسباباً وحواجز عليّة - وليست غائية - للعمل الفني، هي على التحديد السعي إلى التمام الشرخ بين الأشواق والتحقق، بين الممكن والواقع، وهو ما قد ينتج تحت اسم الأثر التطهيري - بالمعنى الإغريقي القديم - للفن.

أريد أن أقول إذن إنَّ الحيوط وضع يديه الإنسان - كل إنسان - بحكم وجوده الإنساني ذاته، بحكم ما يحمل من نزوعات محرقة نحو الإشباع لا تتحقق بكاملها أبداً، بحكم ما في داخله من حس بالقدرة اللاتهيائية - نازعةً مندفعةً نحو موضوعات حسية وعضوية وروحانية لا عداد لها - وبحكم الفهم الضروري الذي تثله محدودية القدرة الفعلية، وحوار العالم العضوي والفيزيائي والاجتماعي والكوني. الإنسان، منذ أول يوم في خلقه، يتعلم رغماً عنه هذا الدرس الأول المرير: درس التكيف مع الواقع، درس «الكبت» أو الحيوط، كما يسميه علم النفس التحليلي، ومع ذلك فإنَّ هذه الخبرة الأساسية في الحياة الإنسانية - كل حياة إنسانية - تفتن دائماً بإنكار عميق فطري لها في دخيلة الإنسان، كل إنسان. كلنا - في أحواله - ينكر محدوديته، وعجزه، وموته، نحن - جميعاً - في حلم ليلتنا الإنساني - كلنا نفعل المستحيل، وغالطون، وشهوأتنا متعققة لا يقف أمامها شيء، وحيثاً كامل لا حد له.

أما الفن فليس فراراً من واقعنا - كالحلم وبما - بل سيطرة عليه، وتكيف معه، وحافز على التغلب عليه، لأنه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصل وعشوائية بين وعين، بل في منطقة جمعية من الوعي الإنساني، من المعرفة الإنسانية.

هل احتاج بعد ذلك أن أقول إن تناول أوضاع الحيوط - في حد ذاته - إنما يتطوي على تجاوز هذا الحيوط، والتغلب عليه، وتأكيد التحقق؟ أما القرار من الحيوط بتصوير التفاؤل الساذج، والنماذج القادرة الفعالة فهو استسلام مرخي - يشبه الحيل التي يلجأ إليها مرضى العصاب النفسي - استسلام عصبي يتطوي على إنكار الحقيقة. عقاب هذا الإنكار محتوم، نعرفه في فواقع المرضى العصبيين. أظن أن في التأكيد على «النماذج القادرة الفعالة الإيجابية» عقاباً يتمثل في إهدار «حقيقة» الإنسان، أي أنه عقاب يؤدي في النهاية إلى السجون والمعتقلات التي تنصر بضحايا «النماذج القادرة الفعالة»، ضحايا نظم وحكومات الاستبداد والظلم التي تزعم لنفسها ملكية «الحقيقة المطلقة» سواء كانت نابعة من السماء أو الأرض. هم ضحايا الفهم الاجتماعي والسياسي، أولئك الذين يريدون أن يؤكدوا أن لكل إنسان حقاً جوهرياً أن يقول لا، وأن يحلم كما يشاء، وأن يقول للآخرين أنه يحلم، ويروي لهم حلمه الجميم الخاص.

يجري هذا للجري كما يقال أحياناً أن في «إسرائي في قصتي العالم الداخلي للشخصيات ما يؤدي إلى عزلتها عن حركة المجتمع وقد صلتها بالحياة العريضة».

٧

أقولها : لا . هكنا قاطعة ، حاسمة ، لا رداً على كلام مرسل بل محاولة في توضيح ما أراه صحيحاً . لا أعتقد أنه من الممكن أن ينزل شيء . ولا أحد عن حركة المجتمع ، ذلك يساوي القول : « ينزل عن حركة دعائه » ، هذا مستحيل ، بلادة ، حركة المجتمع لا بد أن تنبض في داخل حركة الدماء نفسها (الصلة بين علم الاجتماع وعلم الحياة صلة عضوية) والواقع أن هذا الوهم النفدي الشائع الذي يريد أن يفرضه بعض المشتغلين بالنقد الأدبي إنما يأتي عن سوء نية ، أو سوء فهم ، هي دعوى تهدف إلى تسبيد نوع خاص . وقاصر جداً . من أنواع الممارسة الأدبية . دعوى تقصد إلى الارتفاع بالنخمة « الاجتماعية » وبالمهدف السياسي القريب ، في الأدب الخلاق ، حتى يخدم غايات اجتماعية أو سياسية ، قريبة مباشرة .

في بعض الأشكال التقديرية الراقية ، تتدرج هذه الدعوى في سياق ملهب اجتماعي يؤكد أن كل شيء - كل شيء - لا تفسير له ولا غاية له إلا بمقياس فلسفة اجتماعية معينة ، أعتقد أن في ذلك شيئاً من الاقتضات على الأدب وعلى علم الاجتماع أيضاً . بل لعل فيه ما يضير أيضاً بالمهدف السياسي الذي يقصده هذا التصوير .

ليس الإنسان فقط كائناتاً اقتصادياً أساساً وفي الدرجة الأولى .

وليس الأدب فقط ، نشاطاً طبقياً أساساً وفي التحليل الأخير .

هذا أرفضه ، ويرفضه العقل ، ويرفضه الحس العام البسيط ، مع أن ذلك كله صحيح إلى حد ما .

هذه هي النواة الصلبة - التي لا يمكن أن تهضم - الكلمة في صلب تصور أصحاب المذهب الاجتماعي الذي ينتمي هذا الكلام إلى فهمهم - أو وهمهم - مهما حاولوا أن يوشوا المذهب بحواشي وغمات ، جافية أحياناً ومرهقة حيناً .

حركة المجتمع لا بد أن تنبض في الحياة الداخلية لكل منا ، أكرر هذا ، برغم أنه بديهى ، ولكن « الإسراف » في تقصّي هذه الحياة الداخلية - إن كان ثمة « إسراف » حقيقة - إنما يعني أيضاً تقصّي آثار الحياة الاجتماعية وأصداءها في دخيلة النفس . هناك وابطة ضرورية بين الإنسان والفرد والمجتمع ، تلك أيضاً بديهية أخرى مسلم بها - إلى متى نضطر إلى تأكيد البديهيات ؟ - ولكن الضغط على حركة للمجتمع وحدها ، تشويه ، وخيانة للصدق الذي هو مقوم الفن وضروره . إن « الحقيقة » ، مهما كان معناها أو معانيها ، ليست طبقية ، أو ليست طبقية فقط .

صحيح أن في الواقع إنكماسات للمصالح الطبقية ، ولكن « الحقيقة » التي أقصدها ،

«الحقيقة» موضوع الفن، موضوع المعرفة، «حقيقة» الوجدان الإنساني العام الذي يتجاوز العصور التاريخية ويلتصق بالتكوين الإدراكي للإنسان أيًا كان. هذه «الحقيقة» تتجاوز الغامبات الاجتماعية، والمصالح الطبقية، وهو ما يسلم به بعض النقاد الماركسيين البارزين أنفسهم، في كثير من الحالات، وما يستخلص بوضوح قاطع من أقوال يضطرون إليها لأنهم في النهاية يفكرون، وليسوا مجرد نكّلة وبهذات، وإن كانوا يؤكدون عكسه، فيقولون في تناقض فكري لا مفر لهم منه بحكم مقدماتهم التي ارتضوها مسبقاً.

هناك بطبيعة الحال أنواع من الممارسة الأدبية يتنوع فيها المجال لخدمة أهداف العمل الاجتماعي، وهي أنواع مشروعة، بقدر مشروعية الأنواع الأدبية الكثيرة الأخرى التي تقصد إلى إشراك القارئ في لعبة القفول العقلي، أو إلى إشباع ظمته إلى معرفة تفاصيل الميثة في ظروف خاصة لا يتاح للكثير أن يعرفوها مباشرة، أو إلى استتارة أحلامه الهروية، أو إلهاب عواطفه النبيلة، أو إيقاظ حواسه الخاملة. نتاج هذه الممارسات الأدبية سلع مطلوبة ورائجة ومفيدة أيضاً، ولكن العمل الفني الصادق شيء آخر، يقع في سياق آخر، لست أظنني بهذا الاستطراد ابتعدت عن سياق هذه التأملات. القابلة بطبيعتها للتأكد بل للخلاف والنقض، شأن كل «الحقائق» وكل «التأملات» - بل قصدت إلى دحض المزاعم التي تخلط بين الممارسة الأدبية التي تؤدي وظيفة اجتماعية مشروعة أحياناً، وضرورة أحياناً، وبين العمل الأدبي الذي ينبغي له نوع من التوازن الدقيق في تناول موضوعاته، مهما كانت هذه الموضوعات، سواء في الحياة الداخلية أو الخارجية للشخصيات.

لست أدري، بعد، ما إذا كنت «أسرف» في تقصّي العالم الداخلي للشخصيات، إنما أقصد إلى أن يشاركني قارئ في معرفة هذا العالم الذي لا انفصال له عن العالم الاجتماعي على أي حال، معرفة حميمية وشاملة.

أكّرر وأقرّر دائماً أنني «اشتراكي» بمعنى واسع عريض يؤكد ما للاشتركية من وجه إنساني، وجه الحرية إلى جانب وجه العنقلة الاجتماعية.

فلنستوضح معاً - أولاً - ما يمكن أن تقصد إليه بالاشتركية، ثم نستوضح بعد ذلك وظيفة الفن. هما موضوعان يمكن أن يستغرق الحديث عنهما أمداً طويلاً جداً، وأشك أن تصل في النهاية إلى إجابة كاملة شافية، وخاصة في عصرنا الذي أحرقتة الشعلات، في كل مكان من العالم، حتى كادت الألفاظ تحجب المعاني. وكادت المعاني تنكّر في أزياء كرتقال عجيب

ومهمين .

بإيجاز شديد الإبهام ، وببسيط شديد الإغلال ، ليست الاشتراكية مجرد عقيدة ، ولا فلسفة ، ولا حتى منهاجاً ، ليست مجرد ملكية الشعب لأدوات الإنتاج ، ولا حتى سيطرته عليها وتسييره لها ، تسييراً ديمقراطياً بالمعنى الكامل للديمقراطية ، وليست هي مجرد التخطيط ، وليست مجرد التنمية ، وليست مجرد تكافؤ الفرص ، ولا حتى التوزيع العائد من استثمار الملكية العامة ، ليست مجرد اعتماد العلم والعقل أساساً للعلاقات الاجتماعية ، هذه كلها بعض وسائلها وأدواتها ومناهجها الضرورية .

الاشتراكية هي ، في نهاية الأمر ، بنية علاقات حضارية (اقتصادية وسياسية وثقافية معاً) متكاملة ومضاهلة يتبنى فيها استغلال الإنسان وامتهانه واخترابه ، ويتوخى فيها أن تنفع له - بكل ما يستنى ذلك - ممارسة إمكانيات تحققة وإبداعه التي لا تكاد تحُد ، ممارسة نشطة وحقيقية يشارك فيها كل فرد وكل مجموعة ، في نطاق تنظيم ديمقراطي حر ، بنية علاقات تنزّز فيها العدالة والحرية ، وتشكّل «حقيقة الإنسان» .

ومع ذلك كله ففي يقيني أنّ هذه الغايات لا يمكن أن تتحقق إلا إذا كانت الوساطة إليها من معدنها ، وأن الوساطة والغاية لا يمكن أن تتنازعا والأجلوت إحداثها على الأخرى جوراً لا تقوم له .

وهنا على وجه الدقة لعلنا نجد للفن وظيفة في تحوّل المجتمع إلى الاتجاه أو إلى المسار الاشتراكي .

أما الفن فهو ، في ظني ، خبرة من أعمق خبرات المعرفة الكلية ومشاركة حميمة وعلى مستوى «الحقيقة» الإنسانية الشاملة ، هو تحقّق فريد لطاقت الإنسان التي لا تكاد تُحدّ في شتى الميادين ، لكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سراً ، مهما حاولنا ، وبجحنا ، في اقتفاء وقع أقدامه السحرية ، وفي ظني أنّ المعايير الخلقية الجمالية التي أشرت إليها من قبل ، هي مقومات الهيكل الذي يبنى عليه العمل الفني ، ويبقى لحساسية الفنان ، ولتلك الخاصية العجيبة التي نسميها أحياناً الإلهام ، تجسيد الكائن الحيّ الباهر الذي يعتمد ذلك الهيكل ، لست أريد أن أأخذ هذه المعايير الخلقية الجمالية محمداً دقيقاً ، الإحاطة الجامعة المائنة هنا شيء يفوق طاقتي ، ولكنها على أيّ حال معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً : التناغم والتضافر ، القصد (أي الاكتفاء بالضروريّ ، وليس القصد بمعنى العمد) والاستثناء عن الحشو ، تطابق العضو والوظيفة ، تكامل

الجزء والكل، واتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والحقّ والترهل، ألا نرى هنا اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً في هذا الكيان؟ ألا نرى هنا أنّ هذه القيم هي الوسطة الضرورية لتحقيق غايات فردية واجتماعية متكاملة، تنلج في بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست أقصد أن تكون الممارسة الفنية، بهذا التصور، نوعاً من التدريب على الاشتراكية كما كان المزعوم أنّ في دراسة الرياضيات أو اللغة اليونانية القديمة نوعاً من التدريب على تكوين ملكة التفكير العقلي المنطقي الواضح للحكم. ليس هذا هو الموضوع، بل لعلّ قصدي أن يكون العمل الفني هنا - العمل الفني الحق، بما في ذلك القصة والرواية بل الشعر، بطبيعة الحال - إسهاماً في إرساء وتشكيل القيم التي تصوغ العلاقات الاشتراكية.

ليس بعيداً عن هذا السياق أنّ بعض النقاد حصروا تفسيراتهم لمجموعي القصصية الأولى «حيطان عالية» على الجوانب التي تقف بين الإنسان والآخر، والإنسان نفسه والاندماج في العالم الخارجي... ولكن ما هي رؤيتي للحيطان العالية؟

كان من السهل على النقاد بلا شك أن يصلوا إلى وصف لهذه الحيطان العالية، وكان هذا الوصف صحيحاً أيضاً، في حدوده؛ أحبّ أولاً أن أقول إنّ الحيطان العالية، في ذاتها، لا تعني أنها أسوار يستحيل التفاض منها، والاستحالت إلى السجن الكامل للسود، وأحبّ أن أقول بعد ذلك إنّ الحيطان العالية في رؤيتي إتّما تقف بين الإنسان والحب الكلي، بين والعدالة الكاملة، بين والبراءة الأولية المرموقة، بين والحرية التي لا تنتهي أفاقها، بين والتوحد مع كون ساطع الفتنة ومحكم القبضة، كون عذب وقرّاق وكليوسي، هذه الحيطان تقف هناك، هي موجودة - هل يمكن نكرانها؟ في عمقنا نحملها، هي مقوم وجودنا - ولكن نهاجمها باستمرار طلائع مستبيلة، وجحافل كتائب مجيشة من الأشواق والصبوات والعزائم التي لا تندحر أبداً: ألم أقل إنّ هناك في قلب الوحشة الشاسعة النهائية عند كل منّا نزوعاً محرّقاً لا يُغلب، نحو التواصل والقرى؟ لعلّ ذلك أساساً هو علة الفن، وغايته، ولعلّ الفن هو أقدر ما في يد الإنسان على الوفاء بذلك النزوع. لست أدري.

هناك أيضاً حيطان الفظاظة والظلم الاجتماعي، حيطان الغفلة والبلاهة، حيطان تقيمها بأيدينا ويسهل جداً - أم هل هو سهل حقاً في النهاية؟ - أن نهدمها، حيطان العدوانيّة الفريزية والنهش بالناب الأزرق المتقطر دماً، ولندع الآن حيطان الانتمزال المفروض بداءة على الإنسان - كل منّا جزيرة منفصلة - الانتمزال أمام نفسه وأمام الآخرين وأمام الكون، كما يقول النقاد، فإنّ

هذه «الجزر» مع ذلك تقوم في بحر واحد متصل الأمواج، أي في ساحة التواصل والتواشح الإنساني.

هي من ثم، في زعمي، ليست حيطاتي العالية، بل حيطاتنا العالية، نحن جميعاً، منا من يفتق دافعها، وكلنا نتطلع، بعين واثقة إلى ما وراءها، ومنا من يشرب حولها حائطاً شاملاً، سور الصين العظيم، ويأتي يذبح لنا أنها ليست هناك، فما أبعد ضلاله وما أشقاء...! (برغم ابتسامته ذات الأسنان المنسولة بياض معجون له رائحة كيميائية زائفة).

على أنني لا أستطيع الزعم، بحال من الأحوال، بأن هذه الحيطان العالية.. في رؤي.. هي الكلمة النهائية التي تطل الحيوان الإنساني والروح الإنساني فيقفان تحت ظلها منهزمين، مسحوقين: لا، لا، لا..!

نأتي الآن في هذا السياق، إلى ما يهتم به الكثيرون، وهو ما يسمونه «اللغة» عندي، التي يصفونها أحياناً بأنها تسم بالجلدة الشاعة. كيف تتخلق هذه اللغة؟ وإلى أي مدى تقترب من التراكيب الشعبية؟

اللغة التي أكتبها.. ولا أقول «أستخدمها» فلست أظن أن اللغة يمكن أن تكون عادمي أبداً.. هي هوائي إذا شئت، عشيقة، شأن العشيقات، ما أني أغوص في أسرار هواها، أعطيها وتعطيني، تمنع حيناً أو تشجيب، تعذبني أو تسقيني للذات المتعة وتخلق بي في أفاق الفرح، تصدني وتستغلق عليّ، فأكاد أجنّ كمداً وحبوطاً ثم تطلوعني فأكاد أستطير من نشوة الكشف واللقيا والرويا الباهرة، هذه اللغة إذن هي التي أريد أن تلصق بفكري وحسي وانفعالي فتكاد تكون.. أو تكون حقاً.. بضعاً مني ومنها جميعاً، جليلة لا سعيّاً وراء اصطلاح ما، بل لأنها بضعة من شيء لم يحدث من قبل، ولا يتكرر، من فكرة أو من هوى، من رؤية أو حيرة، كلها.. طاملاً وسعني الجهد أن أقولها.. حميمة عندي ولكنها أيضاً حميمة عند قرائي جميعاً، أقولها للمرة الأولى، لكنهم يعرفونها على الفور، كانوا على قرين منها طول الوقت، كل قصاصي أنني جلوتها، فكانتني خلقتها، وإن كانت كامنة منذ الأبد في قلب المادة الحام الحية التي تشكلت منها.. هذا حلم ما أشق السعي وراءه، ولكني ما أني أطارده لا أكف أبداً، أريد إذن أن أطرح لغتي.. وهي العربية المصرية.. حتى تني بحساسيتي و«حقيقتي»، هي حساسية العصر و«حقيقة» تتجاوزني وإن كانت تصغر مني: أريد أن أنطقها، هذه اللغة، بكل ما تنطق به لغة الفن في عصرنا. هذه أيضاً مهمة هرقلية ما أحسبني قط قادراً إلا على أن أسس جانباً منها هنا أو هناك.

ثم ركام صخري واخرج خالق يقبض على لفتنا من كل جانب. كيف تطوعها - ولا أقول أبداً نروضها - تطويع الحب والاضائي والصدق؟ لست أعتقد بحال أن الحرس الذي يعقل العربية عن الوفاء بها جانتها، علمتها، بل هو في يقيني عجزنا وغطيتنا وعارنا، استهتار منا لا يختصر. هذه العجمة التي تلجم لسانها فينا لا فيها، العلاقة بيننا وبينها علاقة مشولية متبادلة لا فكك لنا منها، كالمشولية بين الحبيبين أو الزوجين، والتفاعل مشترك، كل من الجانبين لا يملك الإفلات من تبعه الفعل ورد الفعل. في يقيني أن العربية من أغنى اللغات وأقدرها، وأكثرها مرونة ولدونة وأمنها عضلاً وأشدّها صلاباً أيضاً. ليس في ذلك استعلاء «عصري» أو شوفينية لغوية، اللغات الأخرى أيضاً غنية وفعالة. وهم جائر جداً ذلك الذي ينسب إلى العربية، بطبعها، ميوعة أو تساهلاً أو تهذلاً فضفاضاً يزعمون أنه من خصائصها، يقيني أن العربية أداة حادة يمكن أن تكون قاطعة مانعة في التحديد والتخصيص، لا نتيجة لولاء أصحابها وإخلاصهم لها، ولفكرهم فقط، بل يساعدهم في ذلك ما في رصيدها المخزون من ثروات تكاد نبذها كالورقة الغافلين.

ليست اللغة سيّماً ولا غامداً، بل ينبغي أن يكون نسيجها من نسيج حياتنا نفسه، ولذلك فما من محظور مسبق فيها، ما دام صدق المئات فيدنا، لنا أن نغش من التراكيب الشعبية ما أحيينا، وما يتسق مع الخبرة التي نحاول أن نصوغ. لنا - بل في قلبي بأنّه من واجبتنا - أن تمتد ذلك إلى التراكيب التي تعرفها اللغات الأخرى، وفي الواقع حين نفعل ذلك، جميعاً، رضىنا أم برغمنا، ليس في ذلك كله من حرج طالما أخلصنا أنفسنا لصدق العبارة، ونحدها، ودقها، وحيويتها، ومقدرتها على الإبهام وإبتعات شحنة كامنة في دخيلة القارئ، طالما اتقى من كلامنا ذلك التهتك الذي هو في حقيقته تهتك الفكر نفسه، وذلك التضخم للترتب بالضرورة على أورام العواطفية المائعة المقرزة، وتلك الضبابية الآتية من غيام بصير حسير. تلك خصائص لغات أخرى أيضاً. ليس في هذه اللجة للغة العربية شبهةً عصرية أو استعلاء.

هنا يأتي دور التراث العربي في أن يُثري كاتب القصة المعاصر، وكل كاتب معاصر، في البلاد العربية.

التراث يمكن أن يمنحه الكثير، ولكن في غير الاتجاه الذي قد يتبادر إلى الذهن، أساساً، فلا أقصد الحكايات ولا قصص ألف ليلة ولا مقامات الحريري والهمذاني، على ما في هذا كله من كنوز خام، ويذور قادرة على الجود والعطاء.

ولما أقصد ما في هذا التراث من غنى في أداة اللغة، ولا أقصد هنا أيضاً الثروة اللفظية

الهائلة التي تثقل على هذا التراث وتنوء به، بل أقصد الحسّ المرفف في التراث العربي بين الدال والمطلول، أي بين الكلمة وظلال المعاني الدقيقة والخفية التي تستطيع العربية أن تنفي بها وفاة يكاد يكون معجزاً.

ومع ذلك فهي أداة ما زالت خاملاً، ومادة حية عضوية - مهما كان قدراً عليها نوع من الخمود والوهوان الوقي - لغتنا ليست على أي حال قوالب مصنوعة ومفروضة، بل للكاتب، فيما أتصور، الحرية والحرية هنا مسترلتيها فادحة ومفلفة - في أن يشكل هذه المادة الخام وينث فيها النّفس المعاصر الحار.

ليست قيمة التراث أساساً وبالمنى الذي أقصده قيمته اللغوية فحسب، بل قيمة ما يمكن أن يجرود به من عطاء تابع عن حيويته الكلمة، لإثراء أداة «التعبير» - أي على الأصح أداة الإيجاد الفني - وإبرافها.

على أن في تراثنا العربي، إلى جانب ذلك، كنوزاً قد تكون شحيحة ولكنها باعرة، كنوزاً من التحقّق والإنجاز في ميدان الشعر (على الأخص أبو العلاء المبرّي والمثنبي وأبو تمام والبحري وأبو نواس وغيرهم من أفضاء الشعر القديم ابتداءً من العصر الجاهلي ومن شعر العنبرين في صدر الإسلام حتى الأندلسيين، عبر عصوره المتطاولة).

هناك جانب آخر وعظيم الوزن في التراث العربي ينبغي أن يستفيد به الكتاب العربي المعاصر هو التراث الفلسفي والصوفي، وفي ظني أن الكتاب العربي، آياً كانت ميادين كتابته، ينبغي أن يكون على صلة حميمة بالتراث الفلسفي الإنساني عامة، وتراثه العربي الفني والتميز بكنهه ومنافق لهما تفرّدهما، على وجه خاص، في الفلسفة والتصوّف.

أعاش هذا التراث، وهذا الشعر، بل أحياهما، عبر العصور، وأنا هنا في القاهرة، وعلى مشارف القرن الحادي والعشرين.

لعلّ من غير المألوف أنني أحسّ نفسي في «القاهرة» عابر سبيل، غريباً مقيماً - أو على الأرجح غير مقيم - على نحو عارض مؤقت لا ثبات فيه، أي أن الاسكتندية والصعيد هما - بالتحديد - ليسا فقط مسرح الكثير من كتاباتي بل هما المسرح الأساسي في حياتي الوجدانية. المعروف أنني اسكتنداتي المولد والنشأة، قضيت في الاسكتندية لأخصب فترات العمر، حتى أبريل 1955 عندما جئت إلى القاهرة، وأنتي صعيدتي الأصل وللتب، وقد قضيت في الصعيد ثلاث فترات: الأولى في الطفولة الباكرة جداً - في فترة النسيان الطفولي وإن كنت أذكر منها

صوراً وأحداثاً حادثة كأنها وقعت لي في حلم لا ينسى. والثانية في السابعة من عمري عندما مررت بنجربة خطيرة هي تجربة التعميد أو التنصير في دير الملك ميخائيل بأخميم. والثالثة في إبان اشتداد الغارات الجوية على الاسكندرية في صيف ١٩٤١ - عندما كنت في الخامسة عشرة. ومع ذلك فأحس أنني ما زلت أعيش حقاً في الاسكندرية، هي بيتي وموطني، وفي الصعيد معاً: تربة جلوري وأرض أهلي وناسي، وأنتي، كما قلت، مسافر بلا متاع في قاهرة أمضيت فيها كل هذا العمر، على سفر.

الاسكندرية عندي، مع ذلك، مدينة ساحرية، تراثها زعفران، حقاً، لذلك كان اسم كتاب لي دفاع صيته وترجم إلى سبع لغات أوروبية «تراثها زعفران». الاسكندرية شط يقع على حافة بحر الأبد، حافة المطلق، وعندما أنظر منها إلى أفق البحر، أعرف كما أعلموني في المدرسة والكتب، أن هناك له شاطئاً من الناحية الأخرى، لعلني لا أصدق، ولا أتفق بذلك حقيقة، أبداً. ليس هناك وراء هذا الأفق شيء، هذا امتداد لعباب المجهول، إلى ما لا نهاية، كأنني ألق هناك على شاطئ الموت نفسه. البحر والموت عندي مرتبطان بروابط انفعالية ورمزية ويتجارب لأذعة المرارة لا يحس طعمها أبداً من على لساني. الاسكندرية في هذا المحيط السحري باتت النضرة على حافة كون ملحي شاسع بل غير محلود، الاسكندرية عالم ساطع ونقي ونظيف. حي متقلب بروائع غصورية جديدة دائمة التجدد، ولكنه هش، حتى في إحساسي بأنه متمدد على الساحل متناول مشدود هضيم الحصر قابل للانكسار في أية بقعة، في أية لحظة، لا يؤزده له ينكتف حولها ويحميها بتطابق وراء نطاق من الحواجز الواقية. هو عالم يقع على حافة هوة لا قرار لها متلاطمة، خادعة في لحظات هدونها. في الاسكندرية سحر جذاب لا يقاوم، وجمال لا يمكن أبداً الإحاطة به والانتهاه من تملي مفاته، الاسكندرية أنتى قوة الأذرع محدودة إلي تدعوني دعاء لا أكاد أعرف كيف أصدّه، دعاء في الاستجابة له وفوق القضاء الذي لا مرد منه، على هذه الخافقة الهشة الفلقة، بين الحياة والعدم، بيتي ووطني.

الصعيد عندي هو رسوخ مصر، وشمسها، وعظمتها السامقة، هو أيضاً بلذرة الحب الصلبة التي لا تنكسر، هو الوشيجة الحية التي لا تنقطع أبداً بيني وبين الحياة نفسها، وعراقتها الضاربة حتى أعماق الإنسان، الإنسان الأول، الإنسان الخالد.

هو أرض الأسطورة الراجعة إلى ألف ألف عام، التي لا تموت، هو العرش الوطيد الحقيقي لألهي «حامي الإله» النيل في مطلق جلاله ووداعته، «فرع-أتون» الشمس المحرقة للمخضبة،

«حوريس» البحث والعدل - و «أوزيريس» صاحب الموازين ، والمسيح الإله الشهيد المصلوب الخي، كلها معاً ، هو «إيزيس» الأم الرؤوم والعذراء الإلهية ، وهو تربة للقدسات جميعاً ، وملاذ الأولياء والشيوخ والرهبان وأبناء الحق ، هو أيضاً ضراوة العنف الضروري المركب في صلب نسيج الحياة الكثيف الخشن الذي لا يتفكك ولا يتمزق قط - ومع ذلك فالصعيدة أرق الناس قلباً وأحناعهم ، وأقربهم إلى الدموع ، نعم ، هؤلاء الرجال المتاة ، وهاته النسوة كلتهن الصخور .

أودعت في الصعيد أسرار مصر كلها ، تحت سفوح جباله الخط الذي توسدته أجساد الناس - أهلي وناسي - وصنعت منه خصب الحياة وغلدها في قلب وحشة الصحراء وغوائلها الخفيف المروغ وتحت حافلة أكثاف الصخور ، أحس أنك لو أنترعتني من أرض الصعيد كان عليك أن تسترق جبال قلبي وعظمتها النابضة نفسها ، كلها ، من تحت أرضه .

مصر حله - مصر الصعيدية - هي مصري ، ليست فيها رغاوة ولا وداعة ولا مجرد طيبة قلب ، كما يقولون ، ليس فيها ما يزعمونه من سهولة طبع وتسلیم ، ليس فيها ما يدعونه على المصريين من مزاعم الرضى بالقدر ، والمسالة ، والخضوع ، وكين الجانب ، ليس فيها ما ينسب إليها من اعتدال ، وتوسط يأتي في تحليلاتهم الساذجة من اعتدال مناخ أو انبساط أرض - بل هناك مصر الحقيقية ، مصر حيي العميق : صلابة الصخر ودسامة التربة معاً ، لا نهاية الصحراء المشقة وكن المأوى تحت التخييل والدموع ، سموق أسوار الجوامع والأديرة على الجبل ، وهشاشة المصلى الحصري تحت جسر النيل معاً ، هناك الخالد والعرضي معاً ، الأبد واللحظة الهاربة معاً ، ضربة العصا تشق الجمجمة ، والدموع تتحدّر على صفحة الوجه الصخري معاً ، عرامة العنف الشرس وحنو الرقة التي تذوّب القلب معاً ، إيمان يكاد يكون وحشياً في إطلاقته ، ولعة العين بالصخرية الحينة البارعة الذكاء معاً - نوع من «الهيومر» الجلف الخفي ، الحسية الجسدانية وصوفية التسامي معاً ، الصعيد هو مصر البناء والحضارة والبحث عن السر ، مصر الاستشهاد والكبرياء : عشقي ومحتي .

أظن أن حياتي القصصية - وحياتي جميعاً - تدور بين طرفي هذين القطبين : الاسكتندرية والصعيد ، بين أبوللو إله النور والموسيقى ، وبان - مين - ديونيزيوس ، إله الشبق والنشوة والعريضة والخصوبة .

٢٠٠٣-١٩٩٩

♦ ما زلت أكتب الجملة الأولى ..
وأعيد كتابتها إلى ما لا نهاية..

ثمة حفيظة أدركتها أخيراً. قبل رواية «رامة والتنين». لم أكن - عبر ٢٠ عاماً - قد كتبت سوى مجموعتين فقط من القصص «حيطان عالية» و «ساعات الكبرياء». بعد هذه الرواية تسارع الإيقاع وبدأ كأنّ هناك حاجزاً أو سدّاً قد أزعج وتدفّقت الكوامن، كان هذا الكتاب نوعاً من إبداع الذات الفنية، وهو في الوقت نفسه بداية حقيقية: ضربة البرق والرعد السابقة للمطر. . هذا السطرع الذي يكشف لك كل شيء على نحو غامض وباهر وسط الظلام.

«رامة والتنين» كانت علامة فارقة، وهو أمر اكتشفته بعد عدة سنوات.

أما العودة للتجربة نفسها في «يا بنات اسكتلرية»، فترجع إلى أنني ما زلت أكتب في نص مفتوح: مساريه ومسالكه نافذة كل منها على الأخرى، أنني ما زلت أكتب الجملة الأولى من هذا النص وأعيد كتابتها إلى ما لا نهاية.

هل هو نص واحد؟

كلا بالطبع، فأننا لا أكاد أمقت شيئاً قدر مفتي للتكرار والتطليق، ليس هناك نص يكتب إلا إذا كان فيه على الأقل سعي محرق للاكتشاف والجدة. لا لمجرد الجدة، وإنما لأنّ غنى الخبرة وتعتمد دلالاتها ومستوياتها وطبقاتها معناه اقتضاء الجدة، أما فرض الكشف المستمر للملازم لأي نص فمعناه ضرورة الوثبة للوصول إلى أشياء لم تكن في النور من قبل. وتظل دائماً منطقة يسطع عليها البرق ثم تعود للفسق. ثمة عناصر متعددة من المجموعات الثلاث الأخيرة تنتمي إلى ما يشكل نوعاً من السيرة الذاتية لي، هناك الكثير من الوقائع التي تشير إلى حياتي وإلى الاسكتلرية. .

إحدى قصص مجموعة «ساعات الكبرياء»، وهي «الأميرة والحصان»، أعطيتها لبحيى حلفي ليقرأها حتى تنشر في مجلة «للجدة» في الستينات. وعندما قابلته بادرني قائلاً: يا إدوار

إنت اشتغلت في سيرك قبل كده؟». كانت القصة عن سيرك شعبي من النوع الذي نراه في الموالد. المسألة هي أن تجمع بين العناصر الواقعية وقوة الخيال، معظم كتابنا يعتمدون على نوع من التهورجات والمقاربات وما يسمى بالإلهام.

لنحتاج الكتابة لعمل دؤوب وحرت للأرض ويحث، على أن يخفي كل هذا أثناء الكتابة. أشير هنا إلى أهمية أن نعرف معرفة دقيقة كل الخبرات التي تتردد في العمل الفني، لأنك تبعثها وتعيشها مجسدة في الكتابة. في كل كتاباتي هناك أحداث لا صلة لي بها وهي محض خيال، ولكنها تبدو وكأنها حدثت لي.

في «رامة والتنين»، على سبيل المثال كثيراً ما أقرّر: هذا لم يحدث قط أو هذا حدث. وكلاهما صحيح تماماً.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك بالتأكيد جوانب من السيرة الذاتية، وينبع من المكر الحميد، أريد أن أقول إنها سيرة ذاتية كما أنها ليست سيرة ذاتية أيضاً.

وفي كل الأحوال، القضية التي تهمني دائماً هي قضية مسألة الجنس الأدبي. هل هو رواية أم قصة قصيرة أم سيرة ذاتية؟ وهل لهذه الأجناس مواصفات أدبية وثابتة لا يتأهلها الباطل، أم أنها، كما أوفن وكما أمارس، أجناس مفتوحة؟

ليست هناك أنماط ثابتة أو نماذج مسبقة أو قوانين مكرسة فيما أفكر، لا في العمل الفني ولا في الخبرة الفنية، ما أحاوله هو وضع ما أكتبه تحت عنوان عريض أسميه «الكتابة عبر النوعية» لأن الشعر أيضاً يقوم بدور أساسي في كتابتي. وحتى هذا النوع الأدبي - الشعر - موضع سؤال داغل هذه الكتابة.

لعل «رامة والتنين» نموذج واضح لما أقصده، إذا كنا نسمي «رامة والتنين» رواية، فيمكن أن نسميها أيضاً قصيدة طويلة، أو فلك من القصص، بل وتأمل فلسفي على نحو ما. الأسطورة وتسجيل الواقع، للموسيقى والحروف والأصوات، كل هذا موضوع للمغامرة والتساؤل. المغامرة التي قد تؤدي إلى دق العتق أو إلى سبي نحو محطة في رحلة ما تزال مستمرة دون وصول.

من ناحية أخرى، فإن السعي المتصل لكتابة الجملة الأولى، يعني امتداد العمل وتردده في أكثر من نص قد تكرر عندي، ليس فقط من للجموعات القصصية، وفي «رامة والتنين» و «الزمن الآخر»، بل وفي «محطة السكة الحديد» أيضاً وهو نص واحد كتب أربع مرات تفصل بينها

عشرات السنين.

هناك شائعة زائفة تتردد حول هجومي على الواقعية وأنتي كاتب غير واقعي . . هذا كلام فارغ . لأنني من المسلم به أن هذا الواقع ليس ما يصطلح على تسميته بالظواهر أو الآليات الاجتماعية من تعامل الناس اليومي . الواقع كلمة من السعة والشمول بحيث تشمل الحلم واللاوعي والالتباس والغموض في النفس والكون . كما تشمل بغض الأهمية العلاقات الاجتماعية الإنسانية والسايكولوجية .

ما هاجمت ، وما زلت أهاجمه ، هو موجة ما سمي بالواقعية في الخمسينات ، كانت فجأة وما زلت أقول إنها كانت مليئة بالفت ، والدليل على ذلك هو مصداقية الزمن . فكثير من الكتاب الذين لموا تحت هذه الثلاثة انصرفوا عن الكتابة واشتغلوا بأشياء أخرى ، ولم يبق سوى الأعمال الحقيقية .

هذه المقدمة أسوقها للدلالة على أن خبرة «محطة السكة الحديدية» هي من التعقيد والغني وتراكم الطبقات ، بحيث أن أي علاج لها أيضاً بالتعريف يظل متناوشة لجانب واحد أو أكثر من جوانب هذا الواقع ، والدلالة المختفية وراء «محطة السكة الحديدية» الواقعية هي عندي معادل للوجود ذاته . حيث اللقاء والفرق والوصول والرحيل . . هي سمات الوجود ، مسألة القصد أو الغائية . . أو المحطة النهائية دائماً موضع سؤال من الكتاب ، على عكس محطة السكة الحديد الواقعية ، الوصول دائماً هو وصول إلى مكان لم تكن ذاهباً إليه . . تنقل هناك رحلة وهذه الرحلة تتطلب أن تسافر بالكتابة ، وهذا معناه أن الكتاب لم يته بعد ثلاثين عاماً . . وما زال قائماً .

عندما كنت على وشك البدء في رواية جديدة عن أعجميم بلدة أبي ، في جنوب مصر . . كان غريباً . بعد أكثر من أربعين عاماً من الكتابة دون أن أقتررب من هذا العالم . أن أشرع الآن في تناوله . غريب ، لكن في الوقت نفسه هذه هي كيفية الكتابة عندي . لعلنا نعرف أن «ترايبها زعفران» التي كتبها عام ١٩٨٦ كانت قائمة منذ أوائل الستينات ، موجودة بالاسم والشخص والأجواء ، بل ذكرتها في حديثي لمجلة للمجلة عام ١٩٦١ .

الموقف نفسه بالنسبة لـ «صخور السماء» أو «أسوار الروح» ، فهو الاسم الذي ظل قائماً معي منذ الخمسينات ، إنها رواية تبحث عن عدالة منطوقة في المكان ، والمكان يلعب عندي دوراً مهماً ، ليس المكان مسرحاً للأحداث ، بل ربما يكون فاعلاً أو قوة مشاركة في صياغة الوجود الفني ذاته . . والمكان هنا هو العميد عامة وأعجميم بشكل خاص .

عشت في أعجم في سنوات التكوين في الطفولة الباكرة بين ٣ و ٤ سنوات، بل أذكر كيف سقطت من سلم خشبي والجرح ما زالت آثاره في ركبتي حتى الآن. وأذكر أحداثاً ومشاهد حيّة حتى من السابعة حيث سافرت لأداء نذر التعميد، وعشت صيف ١٩٤١ هناك حين كنت في الخامسة عشرة.

ومع ذلك فالمكان مائل بحضور دائم ووهج مستمر لا ينطفئ، بل على العكس يتوقد. الصياغة الفنية شيء مختلف بالطبع، فأتأ لا أكتب حكياً لطواهر الواقع.

لماذا لم أقرب من هذه الخبرة بعمق، على الرغم من الأعمال العديدة التي كتبتها؟ لماذا أ طرح على نفسي هذا السؤال؟ لأنه إذا كان هذا الهمّ قائماً طوال الوقت والاحتشاد لهذه الخبرة قائماً طوال الوقت، فهل يمكن تفسير المسألة على أنها خبرة من القوة والضغط والإحراج، بحيث نحتاج لكل هذه الفترة الزمنية كي يتاح لها أن تُكتب كما حدث في «ترابها زعفران» التي استغرقت أكثر من ٢٠ عاماً؟

لا شك أنّ هناك ما نسميه وعب الكاتب أمام مشول العمل وأمام الكمال الذي كأنه من خصائص هذا العمل الأوليّة. وفي حقيقة الأمر، هذا الكمال للفترض لا وجود له إلا بالكتابة، وقد يكون وهماً كاملاً أيضاً... هذا المأزق هو الذي يواجهه الكاتب في كل خطوة، وخصوصاً في الأعمال «الكبيرة».

هذا الجلو مائل دائماً، وهذا ما يجعلني أستغرق سنوات طويلة في عمل أو العكس تماماً. فهناك أعمال تفرّض عليك كتابتها دون أدنى انتظار، مثلما حدث في «مضارب الأهواء»، فقد كتبتها خلال شهر واحد، ودون أن أفكر فيها كثيراً قبل ذلك.

أزعم أنني مغامر حتى النهاية ، ماذا تعني المغامرة بالنسبة لي ، كيف وصلت إلى هذه المرحلة التي لم تجعلني أتواصل فحسب مع الكتابات الجديدة بل جعلتني ، في قول البعض ، رائداً لهذه الكتابات ، وهو قول يحتاج إلى الكثير من المصادقة ، على أي حال .

الفن إن لم يكن مغامرة ، وسعياً لاكتشاف الجديد ، واقتحاماً لأرض مجهولة فهو لن يكون .

بمعنى أن أي استمساخ أو تقليد مهما بلغت كفاءته ومقدرته وموهبته لا يثير عندي اهتماماً ، ولا أعتقد أنه يستحق الاهتمام ، لهذا نجد أن الحياة والفن كلاهما محفوف بالأسرار وبالأخطار بحيث يدفع ذلك الفنان إلى التجديد باستمرار ، وأن يلقي بنفسه في عباب الجهول سعياً وراء حقيقة ما ، أو إلى نوع من الجمال ، (ليس هناك معيار للجمال) ، أو سعياً إلى الصدف مع الذات ومع الآخر أو محاولة إلهام الناس بهذا التلصق إلى العدالة وإلى الحرية . هذه التركيبة المتناسقة والمتراكبة ، المعقدة والبسيطة في الوقت نفسه هي في تصوري لب مغامرة الحياة نفسها ومغامرة الفن .

لعلني الكاتب الذي لا يدخل في صراع مع الأجيال الجديدة ، بل أتواصل مع هذه الأجيال ، لأثر فيها (فيما أظن) وأثارت بها بلا شك ، بماذا أفسر موقف بعض الآخرين الذي يتسم بالعناء ، ضد أي كتابة مختلفة؟ سؤال لا أظن الإجابة عليه صعبة .

للسألة باختصار أنني أحب كل ما هو جديد ، وما هو جميل ، وما هو قائم على موهبة ، حتى لو كان في هذه الموهبة نوع من التشوش أو التلويح ، لكن مجرد أن أشعر بحرارة أو وهج الموهبة يدعوني إلى أن أحب هذا العمل وأجعل القراء ، إذا أمكنني ، يحبونه . أعتقد أن مسألة صراع الأجيال قضية مغلوطة بمعنى من المعاني ، ليس لأنها غير موجودة ، هي قائمة ، إنما قيامها هو

الخطأ لأنه لا يمكن أن تكون هناك قطعة كاملة وثامة مهما زعم الشباب في فورة الحماس المبكرة ، أو قالوا إنهم جيل بلا أساتذة أو أن الأجيال السابقة لم تقدم شيئاً ، هؤلاء الشباب لهمهم وعظمتهم ، من الأجيال السابقة سواء كانت أجيالاً قديمة أو أجيال التراث ، لا أحد يبدأ من البياض ، الفن ليس إلا إعادة تشكيل بحس المغامرة التي تكلمت عنه .

إذن فأني حس من القدامى بهذا الصراع ليس له مبرر لأن الساحة في النهاية فسيحة ، تسع ما شئت من تيارات واتجاهات وإلهامات ، طالما هناك موهبة وصدق مع النفس .

إنني في هذه السن أتعلم من الجدد ولا أجد في هذا أية غضاضة ، فالشباب جزء من نسيج الحياة المستمر فكيف يمكن لأي واحد من الناس وخاصة الفنان أن ينقطع أو يعزل نفسه عن هذا النسيج المتجدد ، لو فعل ذلك فسوف يصاب فته بالضحالة والفقر .

ربما كان هذا الاتصال الوثيق مع كتابات الشباب من شعر ورواية وقصة و نقد ، من أسباب - أو نتائج - انشغالي بهذه الأنواع الأدبية على تنوعها ، الأمر الذي لم يكن مقصوداً ، لكنه جاء بضرورة حياتية وفنية ، بمعنى أن هذا كله يكمل بعضه بعضاً ويضيء جوانب من بعضه بعضاً ، النقد عندي مثلاً ليس عملية أكاديمية إنما هو عملية إبداعية ، والشعر يدخل أو يسري في نسيج عملي الروائي والقصصي والنقدي أيضاً ، أعتقد أن هذه الجوانب مشروع واحد ومتكامل ، ليس هذا بالغريب . نحن في بيتنا الثقافية - التي يتقصها الكثير - نصور أن الكاتب يكتب شيئاً واحداً ولا يكتب غيره ، هذا التصور غير صحيح ، فلو رجعت إلى كبار الفنانين - بدون أي مقارنات - ستجد أن «بودلير» عمل بالنقد وهو شاعر بل أنه أسس نظريات خاصة بقصيدة الشعر وربما كان أول من أطلق عليها هذه التسمية ، أيضاً «إليوت» له عمل نقدي ضخم وهو شاعر وكاتب مسرحي ، «هيرمان هسه» ليس كاتباً روائياً فقط فهو شاعر أيضاً ، وقس على ذلك الكثير ، ستجد باستمرار تجاوباً وتكاملاً بين أنواع الفنون وخاصة في العصر الحالي ، حيث سقطت الحدود المتوهمة بين الأجناس الأدبية ، ستجد أن ذلك ليس غريباً . قد يكون الغريب هو الانغلاق . غير المعتاد هو التخصص الضيق ، ذلك إننا لسنا في مجال علمي ، لكن في مجال الفن ، والفن من الشمول والاتساع بحيث يستوعب أكثر من ذلك .

هناك عندي للمازني مثلاً ، فهو شاعر ورائي وكاتب مقال لا يُضارَح ، وطه حسين والعقاد ، وغيرهم ، كتبوا وأبدعوا في أكثر من مجال . ربما نكون قد أصبنا بنوع من الإفقار لأنفسنا ، التخصص هنا ليس مرادفاً للتعمق ، يمكن أن يكون ذلك في العلم ، لكنه ليس صحيحاً في الفن .

في غمار الحوض - طوعاً أو كائناً بالرغم عني - في هذه الغامرات الأدبية ، هل ثمة محطات فاصلة ، نقاط للتحول من نوع أدبي إلى نوع آخر ؟

لا أعتقد أن هناك هذا النوع من المحطات أو الوقفات أو التغير . عندما أتأمل مثلاً مجموعتي القصصية الأولى «حيطان عالية» أجد أن فيها بلوراً جنينية ، ذ «رأمة والتنين» حتى أن بعض الرؤى والتقنيات بدأت تتخلق في تلك الفترة ، كما أجد أن فيها أنفاساً قوية من الشعر ، ومقاربة لنوع من التوثيق والتسجيل . أتصور أن تهرتي تيار متصل له منمرجات ، فيها صعود وهبوط ، لكنني لا أعتقد أن به تقلبات حاسمة أو فاصلة أو بادرة ، وإذا تصورنا التجربة مثل النهر التدفق فمن الممكن أن تكون هناك جنادل أو صخور أو شلالات ، لكن لا يوجد وقوف ثم الانتقال إلى شيء آخر .

أما المؤثرات التي شكّلت إدوار الحراط فهي مؤثرات لا حصر لها : أولاً طبيعة الحال ، تجربة الحياة ، مررت بتجارب حياتية صعبة ومؤلمة ومتنوعة وخصيبة وشاقة وممتعة أيضاً ، أعتقد أنها كانت تجارب غير مسطحة أو فقيرة بالمعنى الروحي ، بالعكس . ثم التهم للمعرفة الذي دفع العصبى إدوار الحراط إلى أن يقرأ مكتبة البلدية في الاسكتلندية من الرف إلى الرف ، كأنني لم أترك كتاباً في هذه المكتبة إلا قرأته ، لم يدفعني إلى ذلك إلا الرغبة في الاكتشاف والدخول في مغامرة الفهم أو محاولة الفهم التي لا تنتهي أبداً . لأنه لا توجد إجابة . شملت هذه القراءات التراث العربي القديم ، قرأت مثلاً أجزاء من «صبح الأعشى» وعمري ١٢ عاماً ، وقرأت في أحد الكتب التراثية ، كما قلت في موضع آخر ، إن الإنسان لكي يكن كاتباً لا بد أن يقرأ عشرة كتب ، مثل العقد الفريد والكمال للميرد وغيرهما ، فقرأت بعض هذه الكتب على الأقل حرصت العروض ، وكتبت الشعر العمودي ، ولم أترك كتاباً من المعاصرين إلا قرأت له ، بالإضافة إلى ذلك علمت نفسي اللغة الإنجليزية وبدأت أقرأ لكل الروائيين الكبار الأوروبيين وغيرهم ، وعندما اعتقلت لمدة عامين من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ جؤدت لغتي الفرنسية في المعتقل وخرجت من المعتقل قادراً على قراءة السيراليين الفرنسيين أو الوجوديين ، كنت من أوائل من قرأوا الوجودية في لغتها الأصلية . لا أستطيع أن أفضل مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات وسط هذه السبكة المنصهرة .

لعل هذه القراءات أسهمت في تنمية وتعميق ولعي بالوصف . وكما قلت في أكثر من موضع ، أتصور أن الوصف عندي ليس وصفاً تقليدياً ، بمعنى أن الوصف يكون وحده نوعاً من أنواع الدراما . باللغة ، ويتشبع للظواهر والدواخل ، واستكناه الجوهر ، وحركة الشيء ، بحيث يتحول من شيء إلى كيان حي ، الوصف يتحول بهذا المعنى إلى شيء جديد يتجاوز الرصد

والوصف الخارجي إلى تكوين درامي ، وبالتالي يمكن أن يتحول إلى سينما ، ولكنها سينما شاعرية أو سينما خاصة ، ثم أن عملي ليس قائماً على الوصف فقط ؛ فهناك قصص وحكايات وتشويق وإثارة وجرائم وحب ، ويستطيع أي سينمائي فنان ومتمرس لا يسعى إلى السينما التجارية أن يحول رواياتي إلى أفلام .

أما عن مسألة القارئ ، فأعتقد أن الفن الجيد ليس مبدولاً للجميع ، لكن هذا ليس معناه نفي الجميع ، وفي الوقت نفسه لا أستطيع أن أقول أنه موجه لجمهور الكرة الواسع والعريض ، مثلاً ، هذا الجمهور من حقّه أن يشجع الكرة ويستمتع ، لكن الفن له «جمهور» آخر ، هذا «الجمهور» ليس محدداً مسبقاً بل هو على الأصح قارئ واحد متعدد ، أعتقد أن العمل الجيد يصل منه شيء إلى كل قارئ ، المهم أن يكون القارئ مدركاً أن الفن ليس نسلياً وليس شيئاً يلتقاه لكي يستكين إلى الراحة ، بل هو أقرب إلى عملية روحية لا أتردد في أن أسميها نوعاً من الخبرة الدينية أو الصوفية أو النشوة بالحياة .

في هذا السياق يصعب أن أتصور «تأثير» كتابتي على جمهرة القراء . فلندع الجنب الشخصي . ولنقل أن الكتابة مؤثرة بشكل عام ، والدليل على ذلك واضح ، رواية «آيات شيطانية» مثلاً أزعجت الدنيا كلها ، الكتابة مؤثرة في رأيي على المدى الطويل ، وعن طريق البات قد تكون مركبة ومعقدة وغير مباشرة . ولا شك أن هناك مخاطر من سطوة الإعلام خاصة الفضائيات بما تهدف إليه من تغييب وعي الناس وتسليتهم تسليّة فجّة وتعويدهم على نوع معين من الضحك الرخيص ، هذا هو الخطر مع ارتفاع نسبة الأمية المخيفة ، هناك ٦٥ مليون أمي في الوطن العربي ، رغم ذلك أعتقد أنه ينوع من التفاضل ستري الصورة غير قائمة نهائياً وأن الفن الجيد له تأثير ما بشكل ما .

مثال آخر ، الهوجة التي حدثت حول رواية «وليمة الأعشاب البحر» حيث ثار «الجمهور» الذي لم يقرأ الرواية ولكن لعله قرأ ما كتب عنها . هذا هو «الجمهور» الذي ضيق وعيه التلفزيون والصحافة والسلطة القوفاغاية بعض الذين يسمون أنفسهم مثقفين وهم لا علاقة لهم بالدين ، هذا هو الخطر الذي تحدث عنه ، لكن في الوقت نفسه لو أن هذا الجمهور قد وجد من يقول له كلمة حق يهدوه لما حدث شيء من ذلك كله . الدليل على ذلك أنه عندما وجد الناس من يفسر الأمور يهدوه وموضوعية اقتنعوا ، إذن الأمل ليس مفقوداً تماماً .

ولكن لكي يحدث مثل هذا التأثير ، فإن الكتابة لا بد أن تكون عن تجربة مباشرة وحقيقية ولا

يمكن كتابة عمل فني حقاً من خلال خبرة القراءة فقط ، القراءة الواسعة ضرورة للفنان ، لكن «الحيلة» ربما كانت أكثر من ضرورة .

الخيال يلعب دوراً أساسياً إلى جانب المعرفة والإطلاع . لكن إذا كان العمل الفني قائماً على مجرد القراءة فقط سيكون قفيراً ، كذلك إذا كان قائماً على أبنية خيالية فقط ، الخبرة الحياتية تلعب دوراً أساسياً هنا ، ومهارة الكاتب في الجمع بين هذه المقومات .

أعتقد أنه لا يوجد كاتب يستطيع الاستثناء عن توظيف خبرته الحياتية ، والفصيل هنا للبراعة في دمج هذه الخبرة بالعناصر الأخرى . كل كاتب يجد أنه ، برغمه أو بطوعه . قد كتب في عمار عمله الفني شيئاً من سيرته الذاتية بشكل أو بآخر .

هناك من الروائيين المصريين من اعتنوا باللغة مثل عبد الحكيم قاسم وبدر العبد، اللغة لا تنفصل عن مادة أو جسم الكتابة، كل فصل بين النوعين أي بين الأسلوب والمحتوى فصل مصطنع لأن كليهما يتكيف ويُشَرَطُ بالآخر. بالنسبة إليّ فإن اللغة لا تنفصل عن الرؤية. والرؤية عندني في ما أظن رؤية شعرية من ناحية وشديدة الاهتمام بالتفاصيل من ناحية أخرى، تعزف على مقامات أو سلاسل موسيقية علة منها اللغة اليومية وحتى التقريرية والتوثيقية التسجيلية ومنها الواقعية ومنها الشعرية والقاتلزية.

وعلى مستوى آخر، أستخدم لغات متعددة فأستلهم اللغة العامية ليس فقط في إدخال العبارات والكلمات التي لا يمكن أن تحمل محلها كلمات أخرى، وأستلهم اللغة التراثية سواء كانت تراثية كلاسيكية أو فولكلورية مثل ألف ليلة وليلة وغيرها وأساساً من غير أن يكون ذلك مجرد استعارة أو إقحام أو فرض من الخارج، وإنما ينبثق ذلك كله من مادة الخبرة الفنية إذا صح التعبير.

أريد أن أشير أيضاً إلى مسألة موسيقى الحرف. هناك في مقاطع كثيرة حُرُف معين يثبت ذاته ويتكرر ويسود في فقرة معينة من العمل الفني لارتباط موسيقاه بدلالة. هنا تتجاوز دلالة اللفظ أو الكلمة على معنى محدد معروف وتضيف إليه دلالة موسيقية غير محددة وإنما موحية، دلالة شعرية وليست معجمية فقط. أضيف إلى هذا أنني من عشاق اللغة العربية وأعتقد أنها غنية جداً. سهلة ورفيعة وفاحشة الفنى وهي في معنى من المعاني مقدسة ويومية ومعاشة في الآن نفسه.

أما عن استخدام العامية فإنني أطوع اللغة التراثية بمقتضيات الخبرة الفنية. يمكن أن تدخل مفردة عامية أو جملة عامية لكنني أستخدم لهجات عامية مختلفة في مواقعها، ذلك يشري اللغة ويزيدها مرونة وغنى، فيما أرجو.

في هذه الشجرية يتجلى الوصف القادر على التقاط الشال النموذجي للواقع في دقائقه وتفاصيله، سواء أكان هذا الواقع ريفياً أو مدنياً، حسباً أو نفسياً، من دون أن يكون نقلاً للمظهر الخارجي.

الوصف ليس نقلاً للمظهر الخارجي أو التفصيل الداخلي للأشياء التي في العالم أو أشياء الروح. الوصف عندي يتجاوز دور الوصف في الرواية أو القصة التقليدية الواقعية لدى موباسان أو بلزاك. إن دور الوصف الحدائي هو من بين وظائف أخرى أن يحل محل السرد أو على الأقل يعمل معه، بحيث يصبح دراما هو نفسه ويصبح حدثاً روائياً أو قصصياً لا يعكس مجرد نعمت للأشياء بل يتدخل في تطوير الدراما الروائية أو القصصية. من هنا أيضاً تأتي أهمية اللغة لأن مجيء اللفظة أو تركيبة الجملة تجعل من الوصف شيئاً آخر يتجاوز ذاته في أعماله كلها، خصوصاً في «مخلوقات الأشواق الطائرة».

«الواقع الحلم» موجودان بقوة إذا اعتبرنا أن الحلم بالمفهوم العادي مخالف للواقع. الحلم عندي هو واقع لعله أقوى من الواقع. وربما كانت له حقيقة لا تنبئ في السطوح الخارجية للأشياء أو ما تكشف عنه النظرة من الخارج أو ما نميشه في حياتنا اليومية.

في مجموعة «مخلوقات الأشواق الطائرة» يتحدث النص عن المايا في أبعادها وتأويلاتها وعن أشواقها. في الكتب الأخيرة وخاصة «أشواق للمخلوقات الطائرة» و«أمواج الليالي» هناك مفارقة شعرية وميتافيزيقية مضفورة ضفراً حميمياً بالهموم الواقعية. المايا شجرة أو دالّ لما هو أكثر من مدلول واحد، بطبيعتها. بمعنى أننا إذا حاولنا فك هذه الشجرة، وهو جهد لا طائل منه، فهل نجد إلى جانب المعنى المتوقع جانب الانعكاس أو الموازنة؟ هل نجد مثلاً حياة روحية وحلمية وربما ميتافيزيقية في هذا الشجرة قائمة في مواجهة حياة السوق والمولد وعلى تقيضها فيتحول التشابه والتطابق إلى التقيض؟

ذلك هو ما نتلمسه في هذا الكتاب. في قصة «أشواق المايا» إيهاب فاوستي. فالرؤي يقول «بحثت عن الحب. بحثت عن المعرفة. بحثت عن العدل فما وجدت» يكاد هذا أن يكون تعبيراً مباشراً عن أشواق المايا. أشواق الحياة الروحية تطالب وتتناقض للانغماس في الحياة اليومية. هذا تأويل للقصة والمايا للأشواق. فهل يفكرها؟ أن «مصادر الحب صامتة» وأن «النور ظلمة تكتنف الروح كاملة بلا رحمة».

في قصة «مخلوقات ملكة عبد الملائكة» لا يمكن تحويل لغة الفن إلى لغة التقرير النظري. هذا

وسيط وذلك وسيط آخر . هناك عندي مسعى ملح نحو قول ما لا يمكن قوله ، على ما يبدو في هذا من استحالة ، لأن الفن هو أيضاً الهجوم على الاستحالة . لكن مصادر الحب صامتة لأن «الكلام» هو في تصوري أيضاً ابتذال وإفقار على الرغم من أن ما أقوم به من فن هو «كلام» . «الكلام» من شأنه الإقصاح ومن شأنه «التحليل» بمعنى: أي بمعنى التبريد ومعنى حصر وتضييق الحدود . من هنا صممت مصادر الحب لأنها أكبر وأغنى من أي كلام . وهنا نرجع إلى موسيقية اللغة أو الدور الذي تلعبه اللغة حيث تحاول بدون هوادة كسر هذا الاستعصاء أو كسر هذا التثجيل .

عندما أتساءل أحياناً ، كيف أحدد تجريبي الروائية وما هو الهاجس الأهم ، في هذا الشأن ، أجد - في نهاية الأمر - من المداخل التقليدية للإجابة على هذا السؤال أنه يصعب جداً ، إن لم يكن مستحيلاً أن يتحدث الروائي عن ملامح تجربته الروائية بهذا الأسلوب التقريري التنتظيري وإلا ما كان هناك من الأصل ضرورة للكتابة الروائية . ومع ذلك ولأنني أحياناً أداعب أو أعابث النقد الأدبي فربما تناوشت هذا السؤال أو طُفّت حواليه دون أن أمل على أية حال أن أجيب إجابة قاطعة .

أظن أن تجريبي الفنية إنما هي سعي إلى معرفة ، أو شكل أدق قليلاً ، سعي إلى وضع سؤال نحو المعرفة وضماً فنياً ، بمعنى أن عملي الروائي لا يريد لنفسه أن يكون طيفاً لقضية أو تبشيراً بها ، أو دعوة لها . وليس هو بالقطع محاولة لما يسمى تصوير الواقع أو نقل شريحة من الحياة أو انعكاس للأوضاع الاجتماعية . . إلى آخر هذه الدعاوى العريضة التي يصعب بالفعل الانتفاع بها عقلياً ، في السياق النقدي النظري ، أو في السياق الإبداعي على السواء . ومن ناحية أخرى فإن تجريبي ليست ولا تقصد ، بل ربما كانت بالأصح تتجنب أن تكون تزجية للوقت أو إثارة للتشويق أو تزييناً لمناقشة نفسية ، أو بوحاً فقط عن شؤون ذات رومانسية أو بكاء على كف الغارز إذا صح التعبير . لا دعوة له ولا حفاً ولا نجوى ولا مشاركة في خطاب هو اطفه ، وإنما هي دعوة للمشاركة في الخبرة ، في سياق له جماليته ، ولكن الجمالية ليست هنا بطبيعة الحال هي النسق المنتظم التقليدي الجميل للمعنى للكوف ، ربما كان في التشويه نوع من الجمال أو العكس ، ربما كان في التحريف أو الانحراف جمال خاص . وعلى أي حال فإن النقد أو التنتظير أحياناً ، في السنوات الأخيرة ، كأنما يتخجل من اللجوء إلى مفهوم الجمال أو مفهوم التجربة الروحية ، ولكني

أنا أظن أن هذا ليس صحيحاً ، وأن «الجمال» والخبرة «الروحية» ما زالت مفهومات صحيحة .
الكتابة هي عملية بحث عن المعرفة . هل هذه المعرفة مطلقة في جميع مجالات الفكر :
روحياً ، معنوياً . . . الى آخر هذه للجالات ؟

ما أتصده هو البحث عن معرفة ، هناك معرفة وهناك المعرفة بالذات التعريف والسعي نحو حقيقة
ما ، وليس الحقيقة . وهذا المعنى فهي معرفة نسبية دائماً ، ولكنها فيما أتصور تتضمن أيضاً بلورة
من المطلق دون أن تكون هي المطلق ، هي حقيقة تظل دائماً أيضاً نسبية بمعنى أنها ليست نسفاً في
الفن فلسفياً أو معرفياً كاملاً ، ولا يمكن أن تكون إجابة شاملة ومحيطية بالحياة إحاطة كاملة ، وهي
دائماً ، كما أرجو ، ذهاب إلى أعماق فأعماق بدون الوصول أبداً إلى حل . لست أظن أن من مهام
الفن أن يضع حلولاً أو أن يجيب على أسئلة ، بل ربما كان مجرد وضع سؤال في السباق الفني هو
كل ما يأمل المرء أن يحققه .

طبعاً ، هناك هموم وهواجس بالنسبة لي وبالنسبة لمعظم كتاب ما نسميه العالم الثالث :
هواجس الكرامة الإنسانية ، العدالة ، الديمقراطية ، الحرية ، كل هذه قائمة ، ملحة وضاغطة ليس
فقط بسبب طبيعة أوضاعنا الاجتماعية والحضارية والثقافية ، بوصفنا من العالم الثالث ، فربما
كانت هذه الهواجس إنسانية ليس بمعنى التزعة الهيومانية وليس فقط إنسانية بمعنى أن تُغفل أو
تُهمل الأوضاع التاريخية للحددة ، الطبقيّة والاقتصاديّة . . . إلخ ، إنما للمعنى أنها تشتملها
وتدركها ولكنها لا تتحدّد بها تحديداً كاملاً نهائياً ، لا تقتصر عليها بل تتعدّد تلك المنطقة التي
أسميتها مرّة : منطقة «ما بين الذاتيات» وليست منطقة «الذاتية» ، وليست أيضاً منطقة التجريدات .
أظن أن هذه المنطقة الغامضة والمضيق معاً هي ساحة العمل الفني .

هل يعني ذلك أن هناك موقفاً أو تشككاً يقول بأن الرواية تدّعي أكثر مما تقدر عليه إذا أرادت
أن تعكس الواقع ، أو أنني أرى أن هذا ليس هو الدور الحقيقي للرواية ؟

أتصور أنه ربما كانت الرواية تدّعي أحياناً أكثر مما لها وربما كانت تقوم بدور أكبر بكثير مما
يُدّعي أو يُنسب إليها . هي طبعاً ليست مرآة للواقع ، أو ما يسمى «الواقع» ، أي مجموع الظواهر
التي يُصطلح أحياناً على تسميتها بالواقع . رغم أنها تشتمل على ذلك كله ، وربما تكون الرواية
في مراحل تطورها المختلفة قد فعلت هذا . لكن أظن أن ما يرفع الرواية ، الرواية الفنية حقاً ،
الباقية ، أنها إذا كانت قد فعلت ذلك فقد تجاوزته أيضاً في الوقت نفسه ، بمعنى أن الرواية

الواقعية أو حتى الطبيعية ، كانت بلا شك ، تتضمن جوانب «لا واقعية» تتعلق بعالم لا يمكن نسبه مباشرة إلى ما نسميه عتاً «الواقع» ، وهو الظاهر من الحياة الاجتماعية والبيومية وحياة السوق . . إلخ . الواقع طبعاً في ظني كلمة أعمق وأوسع وأوثق وهو يشمل على ما لا يمكن حده من الظاهر والخفي ، من الحلم والصحو ، من المرئي واللامرئي ، من المدرك والذي لا يكاد يُدرك ، من المسمّى والذي لا يمكن أن يُسمى . . . هذه أيضاً كلها عناصر الواقع أو عناصر من واقع ما . لكن جرى المصطلح وفقاً للتطور التاريخي للادب والرواية ، وخاصة في منتصف القرن العشرين ، بأن ينسب إلى الواقع نوع معين يتناول المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ومشاكل المحرومين من الناس ، قضائهم وظروفهم وما هو حقير أو بفس أو أرضي أو صراع نحو التغيير . الواقعية أصبحت لها صفات كثيرة جداً من النقدية إلى الاشتراكية إلى السحرية إلى أخرى ، وتجاوزت المفهوم الذي كان سائلاً عتد .

لا يمكن أن أتصور علماً بدون رواية . إن علماً بدون رواية هو عالم بدون مفهوم أساسي من مفومات الحياة الإنسانية ، حياة الإنسان الذي يقوم بالإنتاج ، أي بالإبداع ، سواء كان كاتباً أو منقلباً . للإنسان تعريفات كثيرة منها أنه حيوان وراثي أو حيوان فانتازي . . . كما أنه يستحيل تصور الحياة بدون شعر .

عندما أتساءل : ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتي الأدبية : الأحداث التاريخية ، الأحداث العائلية ، الأحداث الشخصية .

أظن أن الإجابة هي أنه هناك على مراحل متعددة أمر ذكرته كثيراً من قبل ، وجاء تصويره في تضاعيف الروايات والقصص التي كتبتها ، كانت معايشة أو حضور الموت كواقعة مفاجئة وغير معقولة منذ الطفولة ، هي من الأحداث التي تركت تأثيراً عميقاً في شخصياً وفي كل أعمالي الروائية وقد كان ذلك بوضوح أكثر في «تراها زعفران» ، حيث موت صديق الطفولة ، ومشاهدة أحداث الموت ، وموت الأخ ، وموت الأخت . . أي أن حضور الموت بشكل متواتر ، بالنسبة لطفل عنه نوع من الحساسية للرغبة ترك أثرأ عميقاً .

يشور هنا سؤال حول البحث عن المعرفة ، هل الاهتمام أو الشعور بالموت له علاقة بالبحث الدائم عن معرفة لعالم الوجود الأكبر ؟ هذه علامة استفهام تواجه الإنسان حتى ولو كان مؤمناً . . لم أقم هذه الرابطة إقامة عقلية ، لكنها بلا شك قائمة .

من الأحداث الهامة أيضاً في حياتي أحداث الحركة الوطنية ، أو بشكل أدق الحركة الثورية في مصر في فترة منتصف الأربعينيات حيث شاركت فيها مشاركة نشطة أدت إلى أنني اعتقلت من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ . هذا بالنسبة للأحداث التاريخية . أما الأحداث الشخصية فهي ما يحدث لكل إنسان ، لكن ربما كان وقعها عليّ أعمق أو أفل ، من ذلك مثلاً الحب وطلب الرزق والكفاح من أجله وتكوين عائلة (ما أعجب هذا .. ! أنني نجحت ، حتى الآن ، في تجنب دخول السراي الصفراء . يعني مستشفى للجائنين .. !) .

فهل هي عملية بحث عن معرفة أيضاً أو تساؤلات في سبيل تفهّم ... ؟

لا شك أن هناك رابطاً ، وهذا طبعاً يشي عنك وعندي . إذا وافقت . يجيل نحو التعقيد والتفسير أي نحو التركيب والتحليل والوضوح العقلي وإيجاد الوقت للقيام بذلك . . هذه خاصية أساسية من خصائص العقل ، لكننا لا يجب أن ننسى ما يلي : (وهو مسلم به مما أشترت إليه إلى جانب أنها حقيقة ، في عملية الحياة ، وفي طبيعتها) أنه يصعب اختزال العملية الفنية ، وتفسيرها وقصّ سرّها على نحو كامل وإنما نحن نسأل ونبحث عن إجابة وقد نجد إشارات مفسرة .

هي اجتهادات بشرط ألا نخضع لأسر العقلانية المطلقة والأناستسلم لشرّ اللاعقلانية المطلقة ، مما يخلق نوعاً من التوازن .

والتوازن ينجم حتى التجالوب بينه وبين القوّمات ، نحن هنا قد نصل إلى وسيلة توفيقية . ولكن يمكن أن نسلم حتى عقلياً ، بأن «التوازن» في حد ذاته يمكن أن يتأني عن «الاختلال» و«الزيف» في الفن .

الأحداث الأخيرة عميقة الأثر في نفوسنا بلا شك . . . أحداث سنة ١٩٤٨ وضباب فلسطين ، أحداث ٥٢ - ٥٣ و ٥٤ وتوجّه ثورة ١٩٥٢ توجّهاً خاصاً نحو إنحسار الديمقراطية والانحياز نحو السلطة الأبوية العلوية . ثم أحداث ما سمي بالنكسة وهي الهزيمة المؤلمة للأمال العربية في ١٩٦٧ ، ثم أحداث فترة حكم السادات بكل عقابيلها وبما أفسحت له السبيل من ترد وانهايار ، وأخيراً أحداث حرب الخليج . لا شك أنّ هذه الأحداث تركت أثراً ما ، أثراً عميقاً فيّ الذات ، ليس قياس عمق هذا الأثر بتناول هذه الأحداث تناولاً مباشراً وتقييمياً بل ربما كان العكس هو الأصح . إن وجود هذه الأحداث خطي أو كثرع من سران الدم (فالدم إذا ظهر فهذه

علامة اختلال وجرح ، ولكنه قائم باستمرار في الجسد وإن كان لا يظهر .

هناك عندي تفاعلات عميقة مع الأحداث التي جرت في أوروبا والاتحاد السوفيتي سابقاً .

إن ما حدث في هذا السياق لم يكن غريباً عليّ وعلى من اشتركوا معي في الحلقة الثورية (الثروتسكية) التي أسسناها واشتغلنا بها في الاسكندرية في الأربعينيات ، بل بالعكس كان ذلك نوعاً من تأكيد مصداقية ما كنا نؤمن به وما كنا ندعوه له ، وأنا بعكس الكثيرين أحس أن هناك فرصة ذهبية جديلة الآن للاشتراكية الحققة ، الاشتراكية ذات الوجه الإنساني ، الديمقراطية ، لم تسنح ربما من فترة طويلة جداً ، من أوائل ثورة أكتوبر ومن سنة ١٩١٨ - ١٩١٩ مثل هذه الفرصة ، على رغم كل ما يبدو الآن من ظواهر . في نهاية الأمر لا أتصور أن الاشتراكية سقطت ، كل هذه المزاعم التي تُنْذِلُون عندنا في وسائل الإعلام هي التي سوف تسقط إن أجلاً وإن عاجلاً .

أما الواقع الاجتماعي الذي أكتب حوله . . فليس فيه تكامل واتسجام . أحياناً تكون الإجابات على مثل هذه الأسئلة معناها ضرورة أن يكون هناك نسق لرؤية أو وجهة نظر محددة فيها . أنا أفتقد التكامل والاتسجام بهذا المعنى ، أي بمفهوم نسق عقلي يوجه ويحدد العمل الفني ، ربما أتصور التكامل قائماً إذا كان العمل يجري حسب نسق فلسفي معين أو عقائدي أو أيديولوجي ، لو اتخذت من هذا النسق نقطة انطلاق وحدثت نفسي بها . ولكني لا أستطيع ؛ أحب أن يكون للجمال مفتوحاً دائماً ، ربما كان في هذه الرؤية ، في هذا النوع من التوجه النظري للأشياء ، أحد التعليقات لما أكتب باعتباره ، كما أرى ، نوعاً مفتوحاً على الأنواع أو كتابة عبر نوعية كما أسميها . بمعنى ، ليست كتابتي روائية بالمعنى الكلاسيكي التقليدي البلاغي أو حتى الجوهري ، هناك في تقديري دائماً اقتحام ، أو ذلك على الأقل ما أأمل أن يكون وإن كان هناك دائماً صراع ، مع نفسي ، مع الكتابة ، ومع كل ما حولي وما في داخلي .

ذلك يفسر المشاعيات والسرديات التي تأتي في القصص عندي ، أرجو أيضاً إلى جانب المشاعيات والسرديات أن تكون هناك ساحات مشرقة وسهوب فيسحة ساطعة .

يُطرح أحياناً رأي في أن الرواية التي تساعد القارئ على طرح تساؤلات ، الرواية التي تثير تفكيره ، هي الرواية الناجحة وليست الرواية التي تعطى درساً في النهاية ، إن العلاقة الكبيرة التي ربما لم ندرسها حتى الآن كثيراً في العالم العربي ، هي علاقة القارئ بما هو مكتوب ، قد تكون نظرة الكاتب للقارئ نظرة غير صحيحة وغير سليمة ، ذلك أن الكاتب ليس سلطة على القارئ

ولا أباً ولا راعياً ولا حياً صاحبة من عل ترأب كل شيء وتعرض فرساً على القارئ كيف ينظر وكيف يرى. الكاتب لا يوجه القارئ في تصوّره. بالمعكس شأني شأن معظم الكتاب الآن ، أدمو القارئ إلى أن يكون مبدعاً ، ولا تتحقق روايتي إلا بإبداع القارئ إبداعاً إيجابياً . لا أؤد أن يكون التلقي تلقياً سلبياً فقط . ولهذا فالرواية ليست تسلية ولا تشويقاً ولا دعوة ولا تبشيراً ولا حلاً ولا إجابة . قد تشتمل على شيء من ذلك كله أو بعضها ، وهو أمر مشروع ولكن في سياق عمل فني . هي ليست شيئاً مغلقاً ، ليس لؤلؤة مدوّرة ، جوهره لأمعة وناصعة وبالتالي مُعشّية .

القارئ أيضاً ليس تجريداً وليس هناك «القارئ» في التعميم ، هناك قارئ وقارئ . بعض القراء أسعدوني سعادة غير متوقعة ، وبعضهم الآخر عن اتصلت بهم مباشرة ، شعرت أنهم لم يُدركوا أو أنهم لم يُحيطوا بإحاطة كاملة بكل الإشارات والأبعاد والتلميحات والشخصيات والنصوص الخفية . ولكنهم أحسوا بشحنة من الطاقات ، وهذا ما يكفيني ويزيد . مجرد أن الشحنة والطاقة حققت المشاركة التي كنت أسعى لها . ولكنني لا أسعى في ظروفنا الحالية الثقافية إلى ما يسمى بالقراء الجماهيريين ، يعني القارئ «العريض» وإن كنت لا أعرف بالضبط معنى هذه الكلمة .

العلاقة بين الكاتب والقارئ علاقة معقّدة وأعتقد أنها لا زالت في ثقافتنا العربية تحتاج إلى تقصٍ وسير اجتماعي وعلمي وعلى أسس منهجية ، لست أدري ما كان أحد قد قام بذلك .

عودة إذن إلى مسألة النص ، أي مسألة النوع الأدبي عندي ، هذا عندي ليس إطلاقاً ولا محدداً ، أحياناً أضع على كتاب من كتبي «رواية» ، على سبيل الاستغزاز للقارئ ودعوته إلى التفكير معي في هذا النوع الأدبي الذي يسمى «الرواية» لأن هذا الكتاب يمكن جداً أن يُقرأ كقصص مستقلة ، كقصص قصيرة إذا أحب القارئ . ولكن لا شك ، في تصوري ، أن النص يزداد ثراءً إذا سُحج لي أن أقول - ويزداد كثافة بقراءة الكتاب كله معاً ، يعني إذا سلكتنا هذه الفصول في عقد واحد اكتسبت بعداً آخر . إذا النوع مفتوح .

عندما أضع على الكتاب عبارة مثل «متتالية قصصية» أو «توابعات روائية» فإن في هذا استغزازاً للقارئ ، فيه حفيّ له على التفكير ، أكثر من هذا أتصور أنه من الممكن أن تُقرأ فقرات أو صفحات من هذه الكتابة مستقلة تماماً وأن تكون كاملة في حد ذاتها إذا كان للكمال معنى ، طبعاً ، لأن الكمال ليس له معنى في حقيقة الأمر .

أيضاً ، هناك عندي حضور الشعر وسريان الشعر كوجود قائم ومستمر عبر تضاعيف العمل أو الكتاب ، صحيح أنه يمكن قراءة سطور وأبيات موقعة وموزونة ، حتى وفق الأوزان الخليلية العتيقة ولكنها على أي حال موسيقية ، ويمكن أيضاً أن نجد جنباً إلى جنب وبفقرة واحدة ومن سطر إلى آخر ، كتابات تسجيلية أو توليفية كاملة المباشرة والتقريرية داخل بناء معين أي داخل تركيب شكلي معين للقيام بوظيفة معينة .

المبدأ العام أن الكتابة عندي تتم بعد تأمل وتفكير واحتشاد ولكن عند التنفيذ أو عند الكتابة يكون النص أحياناً خاضعاً لتجاذب اللحظة التي أنصاع لها تماماً ولا أقاومها حتى لو كانت عكس ما في ذهني من إعداد مبدئي ، بحيث إن ما يسمى بالإلهام المفاجئ تكون له الكلمة النهائية ، تكون له الومضة الأولى والأخيرة ، السمع والطاعة ، مباشرة وبدون نقاش ، وأعتقد أن هذا أمتع وربما كان أجمل ما يكتب ، طبعاً بعض النقاد والقرّائين يجدون لهذا تفسيرات مفاجئة لي ويجدون علاقات لم تكن قد خطرت في ذهني بشكل واضح وإن كنت أفتتح بسلامتها أو صحتها أو على الأقل احتمال هذه الصحة .

ولهذا فإن الناقد الكامن عندي لا يوجد إطلاقاً عند الكتابة ، هو موجود في ساعات وأيام وأسابيع وسنوات الإعداد ، لأن بعض كتاباتي أحياناً تستغرق ثلاثين سنة حتى نكتب ، ليس من بداية السطر الأول ، لا ، من كتابة الفكرة أو من وجود الكتابة في حيز الاحتمال . أما بعد أن تنتهي الكتابة تماماً ، عندئذ يستيقظ الناقد ويقول للمبدع ماذا فعلت؟ وبالسوء ما فعلت . . !

كتابي الأول «حيطان عالية» (١٩٤٢ - ١٩٥٥) استغرق في الكتابة عدة نسخ ، يمكن عشرات النسخ ، لكن في كتابي الثاني «ساعات الكبرياء» (١٩٧٢) وحتى الآن ، المودة هي قريباً الصورة النهائية ، لا أكتب مرة ثانية إطلاقاً . هناك ضبط . . نعم ، ربما حذف كلمة ، ضبط الأوتار كما يفعل الموسيقيون حتى يحلو النظم ، ولكن لا أكثر ولا أقل .

كانت مرحلة الخمسينيات من (١٩٥٠ إلى ١٩٥٨) ، هي الفترة التي أعقبت خروجي من المعتقل ، حيث واكب ذلك تعرفي على التي أحبيتها على الفور وأظّل أحبها حتى الآن ، وحتى آخر لحظة . كانت صاعقة الحب - مثل صاعقة الشعر - قد ضربتني ، من النظرة الأولى لتلك الفتاة النضرة فائقة الجمال وديعة الروح التي عرفتني وما زلت أعرفها على طول خمسين عاماً وحتى نهاية العمر ، وإليها كتبت معظم قصائد تلك المرحلة .

أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التسعينية (١٩٩٥) تحديداً وبعد ٤٧ عاماً من التوقف عن كتابة الشعر كقصائد مستقلة (وليس كخيوط حورية ذاتية في نسيج روائي زخم ، كما يحدث في رواياتي وقصصاتي بل ونقدي أيضاً) . كتبت مجموعة من القصائد الشرية ، التي تأخذ سياقاً رومانسياً ولكنه ليس كرومانسية الماضي ، بل صار أكثر احتواءً لتركيبية الواقع والمذات وهي تركيبة حاشدة وممقّدة وأكثر رصداً للعناصر المتعارضة في الواقع وفي الروح .

لا توجد فروق كثيرة من حيث الشكل بين هاتين المرحلتين ، ولكن من حيث المضمون أنصوّر أنه في القصائد الأولى هناك جنوح إلى نوع من الرومانتيكية الثغية الصارمة التي لا تشوبها نظرة التشكك أو حس التساؤل ، أما قصائد المرحلة الأخيرة فتختلف فيما أظن ، من حيث طرح التساؤلات ، وحيث يطنّ عليها الحس التساؤلي وهو بالطبع ضد الرومانتيكية ، أو ضد الرومانتيكية «القديمة» إن صحّ التعبير .

في يوم ٢٢ / ٥ / ١٩٩٥ على وجه التحديد وجدّتي ، وقد هاجمني طائر الشعر مستغلاً بنفسه محققاً وحده بدون مبرر موضوعي أو سبب مدرك ، أعود إلى كتابة الشعر المنثور في قصائد مستقلة جديدة ، استمررت في كتابتها بحفّة ، وتوهّج الشهور الأربعة التالية ، وعلى مدى السنوات .

لعل هذا التوقع في كتابة قصيدة النثر عندي يتأتى من أنني في الرواية والقصة قد استمررت محتشداً لكتابتها سنوات وربما عقوداً ، فلما أعيش الرواية وأحشد لها بالروح والعقل ، ولا تتخذ إلا شكل قصاصات صغيرة أو جمل أو عبارات أو حتى كلمات مفتاحية ، ولا شيء آخر ، وأستمر في التأمل وتقليب الاحتمالات الممكنة للشخصيات وتطورها بينما أخوض غمار الحياة العادية . أما الشعر فهو يهبط فجأة دون احتساب ولا توقع ، ربما لمشاهدة لوحة ، وربما للحظة عابرة ، ربما لجيشان شوق أو لهفة أو اندلاع ذكرى أو تأمل فكرة أو لوحة ، تأتي القصيدة عادة كاملة ومنتهية من غير كبير تأمل ، ولذلك ، فإن القصائد التي صدرت في كتابين أحدهما عنوانه «لماذا» والثاني هو «صبيحة وحيد القرن» تحمل هذه الصفة ، صفة اللحظية .

هناك نقطة أحب أن أشير إليها وهي قصيدة الكاتب ، وأضرب مثلاً بذلك بحكاية فتودد الجارية» التي كتبها بدر الدين علي صيغتين ، الأولى في شكل فقرات كما تكتب القصة ، والثانية كانت الإلهامية هي الغالبة عليها ، النص هو هو بدون أي اختلاف ، لكن التقطيع الإيقاعي أكسبه سمة شعرية تخالف سمة الأخرى في الإطار السردي الذي لا يخلو أيضاً من إيقاع . ذلك على وجه الترجيح ، هو ما يحدث عندما أستخلص فقرات أي قصائد من النسيج الروائي وأكتبها بإيقاع جديد لعله كان كائناً فيها من البداية ، لإخراجه من حالة الكمون .

ذلك ما يحدث مثلاً ، في كتابي الشعري الأحدث عهداً «فاتتلا السماء» في قصائد مستخرجة بشكل ما من «تاريخ الوقائع والجنون» و«فرقة الأحلام الملحية» .

هذه قصائد تأخذ شكل قصيدة النثر ، لكنها فيما أرجو على الأقل ، تحمل موسيقاها الداخلية وإيقاعاتها الخاصة . أتصور أن للناطق التي ترونها هذه الأشعار ليست مطروقة فيما أظن . ذلك أن قصيدتي تحمل نوعاً من تقصي ضروب من الحساسية الذاتية والجمعية معاً ، ربما لم يلق عليها ضوء على الإطلاق ، لذلك ربما يكون بها شيء من الغموض ، وربما حملت قدراً من الجرأة للحكومة .

في ديوان «طغيان سطوة الطوايا» بعض النصوص كان موجوداً في متن الروايات فكيف تعاملت مع مادة بنيت بها رواية لأعود بها في نص شعري ، هل كان هناك وعي بذلك أثناء الكتابة ؟

السؤال يتلوه من أن الرواية شيء والشعر شيء آخر ، وهذا ليس صحيحاً ، منذ «حيطان عالية» والشعر عندي بمنزج بالنسيج الروائي ، تأتي لحظة أتصور فيها إنه يمكن للشعر حياة

أخرى . . نفس آخر . . بحث جديد ، الشعر داخل النسيج الروائي متدجج في عملية كبيرة ، وبالتالي له حيلة خاصة متصلة متواشجة مع هذا النسيج ، لكنه أيضاً في إحساسي على الأقل ، له حياة أخرى كاملة ، لو أعطيته إيقاعاً آخر . الصفة قد تختلف ، من سردية إلى إيقاعية ، وكذلك الدلالة . إذن فهي ليست مسألة وعي بالكتابة بقدر ما هي مسألة امتزاج حميم بين الشعر والسرد ، فالسردية والإيقاعية قابلة لأن أعرج منها الشعر ، أي الحيلة الكاملة التي تصرخ طلباً للظهور ، للعودة .

الذي دعائي أن أنشر الشعر له علاقة بصيرورة قصيدة النثر أو حضورها الكثيف على الساحة الآن ، فهناك سبب غير معروف على وجه الدقة ، كتبت قصيدة النثر في الأربعينيات مع متبر رمزي ، ويدر الديب وغيرهما ، ولم تكن على صلة مباشرة .

ليست «أمواج الليالي» مجموعة قصصية ، أي أنها ليست ركناً ، لماً ، متنازلاً ، من قصص تعالج موضوعات أو رؤى مختلفة ، شتى ، جُمع بعضها إلى بعض . بل هي كما أسماها «متتالية قصصية» . لعل تلك - فيما أعرف - هي المرة الأولى التي يُسمى فيها بالعربية أو بغيرها كتابٌ قصص تلك التسمية المستلزمة ، كما هو معروف ، من فنون التأليف الموسيقي .

هي متتالية لأنها ليست رواية ، أي ليست بناءً قصصياً محكم الأوصاف وثيق الوشائج لا نستطيع أن نقرأ منه فصلاً دون فصل ، على سبيل المثال ، ولا يستقيم هيكلها إلا بقراءته على الترتيب الذي وضعه له كاتبه ، لا ، ليست كذلك ، ولكنها كما قلت ليست مجرد لمّ لقصص متنوعة الأهداف ومتعددة الاتجاهات ، بل تربط بين فصولها - أو قصصها - علاقات قرينة وثيقة ، وعضوية ، في حين يمكن في الآن نفسه أن نُقرأ كل قصة - أو كل فصل - على حدة ، ونوفر للقارئ نوعاً من الاكتفاء بنفسها . أما إذا قرئت معاً - وبأي ترتيب - فلعلمها - فيما أرجو - تزداد غنى ، وتستلطف كثافة وإحتشاداً لم تكن في حال انفرادها .

هي متتالية لأن لها خاصية نحو مضطرب في اتجاه عريض ، إلتجاه واحد وإن كان متكرر الروافد ، متعدد المرامي . ومن ثم فإن لها بنية مضمرة وقائمة ، من حيث الصياغة والرؤية ، كلاً منها على حدة ، وهما معاً بلا انفصال في الوقت ذاته ، لكنها إن صح القول ليست بنية مصمتة أو قالبية أو نمطية على الطريقة التقليدية - أو حتى على الطريقة الحديثة - بل هي فيما أتصور بنية مراوغة يصعب الإمساك بناصيتها وإن لم يكن ذلك مستحسباً - فيما أرجو - عند النظر الثاني أو المتعمق .

هذه إذن قصص - أو مقاطع - تعالج الحياة اليومية أو الظاهرية الواقعية ، كما يقال ، والحياة الداخلية الروحية والميتافيزيقية ، في وقت واحد . كما يعالج ذلك كلُّ ما كتبت وما أكتب . أي أن فيها تلك الموضوعات التي ما أتت أناؤها ذاتماً تناولاً جديداً كل مرة فيما أمل ، ولكنها هي هي . موضوعات مثل مواجهة الحب ، والمصير ، والحركة الاجتماعية ، والأشواق

الخفية غير القابلة للإفصاح عنها والتي لا مقر من البوح بها ، مع ذلك .

كان سماي فيها أن يحيا في هذه النصوص ، في هذه المتالية ، نزعاً من الشعر القوي الرقيق معاً ، ينح عن غنائية محكومة ، غير متبعة ، غير متسائلة الخواف ، لا يشطّ بها الجصاح ، مهما كان شطوحها ، بل تقيم أهدأ حبكة داخلية ، غير ساقرة للعيان ، أول وهلة ، ولكنها ماثلة وفعالة ، بحيث تصبح «قصصاً - قصائد» ، في الوقت نفسه ، ويحيث تكون المتالية كلها «قصة - قصيدة - نثرية» كاملة ، فهل وُفقتُ إلى ذلك المرمى ؟

في أحد هذه النصوص ، وهو أولها «سحب ملتبسة» : مواجهة للتغير الاجتماعي والتغير الروحي معاً ، فيها كما يأتي في النص «غواية الهيام بالمستحيل ، أدخل إليها فلا أرى في حالها قرأراً ولا منعي علمي بتقصيري في حيك ، ليس لي سكن غيرك ، ليس لي سكن ، ليس لي ، ليس . قلت : لم أكن أحب الظلام ، لم الآن أريد أدفن وجهي في الظلمة بين تدييك الأسمرين وتحتهما وفي ظلماتك المستكة النقية في منف النسية» .

أظن أنه هنا - في النص وفي المتالية - خيرة حسية خصبه أو ثرة ، أو محتشدة ، عالم الحواس له حضور طاع في الحكاية ، لكنه ليس علماً حسياً فحسب ، هو ذلك لكنه أكثر منه ، هو عالم لجأواز الحسي إلى الماورائي ، والخروج عن الأرضي - دون خروج فعلي منه - إلى الروحي والعلقي .

أما النص الثاني «مجتين الله» - الذي أحبه كثيراً ، أنا شخصياً ، كاتباً ومعلّماً معانياً في الوقت نفسه ، فهو النص الذي يجسد هذا التجاوز ، يُعْضَوْنَهُ إذا صح التعبير . صوفية هذا النص تمتزج أو تنصهر بشقيته ، معلية الخارج هي نفسها معلنة الداخل دون تنازل من أي منهما ، وفاتمية الأحداث على كل امتلائها ، لا تنال ، بحال ، من تسامياها أو من علوانيتها ، إن صح هذا التعبير ، مرة أخرى : «هذا القلب الأبلق الفرد تعتوره جثوم الذكر فلا تنال منه أبداً ، ولا ترم . الشوق يقتله . ما زلت أحس ضغطة شفتيها حوله ، أحسا تستطعمه ، بل يسري في جسمها كله ليصبح هو ، هي . سخونة تنفسها في الحزب الحرير . . نشوة توحد منزه عن متعة اللذة وهو في ذرى منها متعاقبة ، توحد محتوم» .

أما «الرملة البيضاء» فهي مواجهة حروبا المتعاقبة ، وقد اندمجت معاً . هي حروب الصحراء وحروب سينا ، وهي أيضاً حروب الروح ، ومواجهة عدوان أنت من قوى غريبة وغارجية ومرفوضة بأكثر من معنى ، وفي أكثر من ساحة : «أية طاقة في هذا الحب متفجرة أبداً بلا انقضاء ؟

كيف - والحياة تنقضي - يبقى ؟ سحابة الكلمات - بجانب النيران المظلمة بالكسفة حارة لا تمس - تبدو شاحبة مفرغة ، ما زال العالم يحتشد بك ، في صراعات واحتفالات الحب التي لا تريد أن تنتهي^٩.

بعد القنبدان والضياع في الصحراء في أعقاب هزيمة ٥٦ أو ٦٧ أو ٩٠ ، أنت لا تدري ، وليس من المهم أن تحدد ، بعد العودة إلى الشطر الآمن ، أنت تنظر إليها وتقول : «هذه مرأتي؟ هذه مرأتي؟ لا تصالح مع الزمن ، أبداً . استرجع إذن ما لا يمكن أن يعود إذا استطعت ، وحتى في لحظات الفناء والهوى تعرف غريتك ، «وجعلت نفسك على الثاني تنطوي» .

في مروج ورا موجة التي تحدث وقائعها يوم ٢٤ يوليو للشهود ، كنت في حتمتي الجوانية ، مصفداً في رؤي ، وكأني أعرف ألوان البحر ، ولا تمنيني ، و عارفاً أن كل ليلة فانت تخفي بي نحو موعد عقيم . هل صرعتي غوائل سورتني وحياً أشواقني للشمسة؟ هل صدر الحكم؟ بأن يجتلب البحر خطي ، دون حوك .

أما شوارع موحشة فكانتها اضطراب لا حوك عنه أيضاً ، تنام للروية - الرؤيا ، وللمصوغ ، لا مناص عنه ، والزحشة لحظة الحب القصوى ، تنسها ، وفي وحشة ترصد مصيرك بك . فلا مفر إذن - للصمود أمام هذه المصيدة - من مناوشة دعابة قد تكون سوطه ، وإلا فكيف تُحتمل؟ إن مواجهة المنى النفسي ومشول حتمية النهاية تدفع بالنص إلى رصد المفارقات المؤلمة المرة بصحك لا أقول كالبكاء ، بل هو نفسه ضرب من البكاء للقلوب على وجهه ، صاحياً وواعياً وساخرأ قليلاً دون استهانة ودون استخفاف .

وفي نوع من التضاف للصياغة على نفسها - مثل التضاف الدموع على الضحك - تأتي رسائل لم تصل . . لتحكي قصة حب مغامرة الصوت وواحدة معاً - فليست المحبوبة هنا هي نفسها التي يسري حضورها بقوة في سائر النصوص ، وإن كانت هي هي ، هنا سعي إلى التعددية التي لا تُنقش واحدة أساسية ، ولكنها تؤكد كدها ، ويتخذ تقنية مألوفة عندي يؤكد هذا النوع من الالتفاف على الذات وعلى الغير ، تقنية الرسائل أو الخطابات ، بنصوصها دون تعليق أو تفسير .

أما في «حلقة السمك» فقد أفرقت نفسي في حبر الإشارات على نسيج ما قال إبراهيم الخواص ، وتركت لنفسي عتات الاطلاقة في فلتانها شبقية وكونية ، ولكن العنان - فيما أرجو - ظل في يدي ، ولم يجمع به النص ، «أما وقد دخلت بحر السر فلنني غرقت فيه غرقاً لا خروج لي منه إلى أبد الأبد . هذا وكُلُّ لهيب نشأ ، ويظلي ويؤجج في خاقل الأسرلر . . هنا آتس إلى الجمادات ، أسمع نطقها في حال غشائها ، فلذا هي تُفيض على أنوارها غير الموصوفة ، وليس

ثمة إلا شهود تُجَلِّي موجودات قولي ، ومنشآت وجدي .

أَبَحْتُ رُوحِي لِيَقِينُ الْجَسَدَ .

«انصياح» لأهواء الحلم ، محبة وورعاً ، تقى وهية ، بل رَوْعاً . . .

يبقى نص «التهمة» ، الذي يُفَطِّر - أو يسعى إلى ذلك - خبرة المثالية كلها ، في مواجهة اتهام لا يُعرف كنهه بالضبط وفي مواجهة السؤال المتصل : «هل هناك أبداً خلاص ؟ حبي سرمد باق ، وجاءت العساكر سود اللباس تسأل عني ، تسدد بنادقها إليّ ، السونكي مشرع عار مقبوع في طرفه مسنون وحاد الشفرتين ، تسير إليّ بخطوات ثابتة ، رؤوسها محنية ، بتصميم .

طعنة السونكي تنفذ حادثة من غير أدنى ألم .

حصاة قلبي لا تنكسر .

التهمة قائمة لا تزول» .

تنتهي المثالية ، بنوع من الختمية ، بـ «شجرة مضطربة الشعر» حيث يتجلى توحد المرأة - مطلقاً وعينية ، بالوطن - روحياً وأرضياً ، في تجليات متعاقبة ، يضيء الواحد منها الآخر ، حيث يصبح الحلم واقعاً أقوى وأفضل من أي واقع : «وجه الشيخ بين الشجر المبلول ليس ضارِعاً ولا ينتظر شيئاً . ليس قناعاً .

تراوغني دائماً معرفة أنشوية الجسد ، أهدله هي لأواء الفرفة أم لأواء للعرفة؟ خلود عارض ملتبس ليس فيه مبتدئ ، ولا إليه مآب . دقق المطر الخصب في سماء جسدانية سوداء متمنعة كأنها لا أقبل أن تجذب رُوحِي . . .

رفض الجذب إذن؟ والإصرار على الخصوصية؟

يتراوح الحدث الفعلي والروحي هنا ، إذن بين الاسكتندرية والصعيد والقاهرة الحديثة ، بين الصحراء للجهل وسيناء وزبورخ ، بين أشواق الحب الصوفية واضطرام الجسد بالشيق العارم ، بين القلوة والسؤال عن المصير ، وبين إدانة الظالم الاجتماعي والكونية إدانة صارمة ولكنها لا تنظر إلى دعابة من اللغات ، تجمع من حوشية الصرامة هذه شيئاً إنسانياً .

أو هكذا أرجو .

ليس هذا تأويلاً أحادياً ومطلقاً لنصي كتبته - وما زالت أكتبه - بحيث يحتمل في تفديري تأويلات عدة ، بل هي نظرة طائر خاطفة على ساحة الأمواج التي لا أدري إلى أي شط تنضي .

♦ الصور الفنية الجميلة تزخر بها ..

بل تؤكدها الحكايات

الصورة البصرية هي التي عبرت سنوات الطفل الذي كتبه ولعني ما زلته ، «الصورة» التي ظلت مفتونا بها وجملتي في مرحلة الشباب أتقل يشغف بين المعارض التي تقام للفنانين في الأتيليه القديم وجمعية الصداقة الفرنسية في الاسكندرية ، كان من بينهم عبد الهادي الجزار وسهير رافع ويوسف سيده وأحمد مرسى وأحمد زغلول ومجموعة السرياليين .

كانت علاقتي بالقرن التشكيلي علاقة هواية وافتتان .. وليست علاقة مشاركة وإسهام فعلي . لم أدرس الفن التشكيلي ، تاريخاً وتحليلاً ، إطلاقاً دراسة منهجية .

أعتقد أن هذا الهاجس أو النزعة أو الرغبة التشكيلية تنعكس أو تنضج على الأقل في كتاباتي ، الكتابة عندي هي من ناحية صورة ، ومن ناحية أخرى نحت ، فالقيم الأساسية في الفن التشكيلي هي القيم الأساسية في كتابتي .

تبرق في ذاكرتي فجأة لفظة لودويل علو جاءت صورتها في «مخلوقات الأشواق الطائرة» ، تجلس أما طلبة الدراسة الحرة بينما يشير الأستاذ الأجنبي أمامهم إليها بعصاه التي تنفرز في بطنها دون أن تتحرك هي أو تتحمل .. فإذا لم تكن قد درست الفن فكيف استلهمت هذه القصة ؟

الواقع أنني زوت للرسم التي كان يتردد عليها رسامون من الأصدقاء أمثال أحمد مرسى . . وقد حضرت إحدى الجلسات التي كان يرسم خلالها لودويل عارياً .. أعتقد أن هذه اللودويل الغلبانة . . البائسة والكثيرة مع ذلك التي شاهدها آنذاك ، هي أحد الأسباب وراء استلهم ذلك الفصل في الكتاب .

أما قضية منع اللودويل العاري في كليات الفنون فهي فضيحة ، بكل المقاييس . هذا يكاد يقارب الجنون ، لأنه أولاً ليس في العري هنا أدنى إيماءة إلى شيء متاف للأخلاق على الإطلاق ، ويعني من للمعني التكوين التوضيحي والتكوين الجمالي للإنسان رجلاً كان أم امرأة أم طفلاً هو

على نفس المستوى التشريحي للشجرة أو لآلية غزفية أو لتمثال من التماثيل التي يُطلب من الطلبة أن يرسموها .

وعلى نفس المستوى ، فإن الموديل التي ظهرت في القصة عندي هي «أدلة» ، «موضوع» ، بالإضافة إلى الجانب الإنساني للوثر لأنها في حقيقة الأمر هي إنسان ، لكن هذه مسألة أخرى ، أي دخول في سيكولوجية الموديل . . لكن منع الموديل المعاري في كليات القانون ، إن لم يكن جنوناً فهو حماقة ، هو إقرار للحس الجمالي والبصري ، وحرمان الطالب من المعرفة ، مجرد المعرفة ، بالجسم ، التي كانت أساسية خلال جميع عصور تاريخ الفن منذ البلاتين مروراً بالإغريق وحتى عصور النهضة بل حتى أشد عصور ارتفاع المد الديني المسيحي في التشكيل قبيل عصور النهضة - كانت الصور المعارية للقديسين أنفسهم هي الأساس في نسبة ضخمة جداً من اللوحات التي تصور صفات القديسين ، ومنها اللوحات التي تصور صلب يسوع المسيح . فلم يحدث في أي حقبة ولا أي مكان - إلا في عصور ومواقع التخلف الحضاري - أن اعتبر المعري في الفن عملاً غير أخلاقي .

من ناحية أخرى فإن علاقة الأدب بالصورة تتلوج في إطار ما أطلقت عليه «عبر النوعية» بمعنى تتداخل الأجناس الأدبية . فكرة «عبر النوعية» ليست فقط تجميع وسقوط الحدود بين الأنواع الأدبية ، بل هي أيضاً تتداخل أو اكتشاف الكتابة لمنجزات الفنون غير القولية بما في ذلك الموسيقى من ناحية ، والفنون التشكيلية من ناحية أخرى . . هذه هي إحدى أسس فكرة «عبر النوعية» . الكتابة تزداد ثراء بما يتصور فيها من قيم الفنون غير القولية سواء كانت الموسيقى والتصوير ، أم النحت والعمار .

عندما نزلت باريس لأول مرة عام ١٩٦٠ عرفت فرصة اللقاء بالأعمال الأصلية الكبيرة في الفنون التشكيلية وعرفت صدمة التعرف المباشر للوحة الأصلية - بما تحمل مع حق وحضور لا يبارى ولا يمكن أن تغله المستنسخات - وقضيت أيام زيارتي كلها في متحف الفن الحديث ، قبل أن ينتقل إلى البيور ، والأورانجير واللوفر .

هل هذا التأثير يعود إلى اللوحات التي تمتلك شحنة انفعالية تعود إلى طاقة السرد ، والإشارة إلى حكاية ما موجودة داخل العمل ؟

الغالب في تصور معظم التشكيليين عتقنا ، أن الصورة ليست سردية ، وأنها عمل غير أدبي ، وأن «الأدبية» في اللوحة تعتبر مأخذاً . لا أعتقد في صحة ذلك بمعنى من المعاني ، ولا

أعتقد أن الدرامية أو السردية في اللوحة التشكيلية عيب بل هي ضرورة، حتى في اللوحة التجريدية، صحيح أن اللوحة لا تحكي حكاية لكن هناك ثمة دراما كامنة رغم سكونية اللوحة، وعلى عكس الموسيقى التي تمتلك الديناميكية والاتصال بالزمن، فاللوحة غير زمنية. . لكن في داخلها وفي تجمرة التفاعل بين المتلقي واللوحة هناك هذا التيار من الدراما الذي يضيفه عليها أو يستنبطه منها المتلقي. اللوحة فيها تفاعل الألوان والمساحات، والصراع أو التناغم فيما بينها وفي هذا فقط - وحده - دراما، وبالتالي هناك نوع من السرد خفي، لأنه حتى السردية في الأدب لم تعد هي سردية «فجيب محفوظة» التقليدية الكلاسيكية، ولا سردية «بلازك» أو حتى سردية «ديسوفسكي». . السردية بدأت تأخذ أساليب وتقنيات مضمرة وخفية لكنها قائمة ومشيرة. . وبالتالي فالسردية في الفن التشكيلي كما أظن ليس عيباً إلا إذا كان تناولها نفسه فجاً أي بمجرد نقل يفتقر إلى القيم الشكلية الأساسية.

ثم لوحات ساكنة يتغني فيها الزمن. كما يحدث في اللوحات التشكيلية أو المجموعات المركبة النحتية، والوقوف عند لحظة ما، قد تكون خارجية، مشهداً طبيعياً أو طبيعة صامتة، وقد تكون داخلية، أفقاً لسماء ووحية كما يحدث في تصور «أفق السماء» أو «أفق البحر». . لكن ذلك بطبيعة الحال لا ينفي وجود حركة درامية أظنها قائمة بالفعل في أفضل الصور أو اللوحات أو التماثيل، هلم على سكونها الظاهري، تخرج أو تهور بحيلة داخلية جياشة ودرامية في تناغمها أو تناقضها، في تناسقها أو تناقضها.

فلمع الصراع بين اللازمية وبين الحركة الدرامية من خصائص الفن التشكيلي عامة، ولعله فيما أتصور من سمات كتابتي في الوقت نفسه.

بالمعنى الذي تكلمت عنه لا بد أن يكون هناك حد أدنى من الانفعال في لوحة الفنان، طالما هناك فن جيد لا بد أن تكون هناك درجة من الانفعالية أياً كانت، ستختلف فقط في الدرجة، بعضها قوي وواضح أو يبلغ أحياناً حد الكاركتير، وبعضها مضمّر وفعال، لكنني أعتقد بوجود هذه الانفعالية في الأعمال المصرية الجيدة، حتى في بعض الأعمال التجريدية أو الحروفية، على سبيل المثال ستجد ذلك في بعض أعمال «مسيح يوتان» التجريدية وأعمال «حامد عبد الله» الحروفية.

أما ظروف مشاركتي بأعمال «الكولاج» في معرض الكتاب والفنانين المشترك الذي أقيم في العام ٢٠٠٠ بأبواب القاهرة، فقد بدأت الفكرة عندما اقترح عليّ بعض الزملاء والفنانين فكرة

المعرض ، وعلى أي حال أريد أن أقول إن الكولاج من إحدى هواياتي الأساسية الأولى ومنذ صغري . وهو ما اتضح مثلاً خلال كتابي الأخير «تاريخ الوقائع والجنون» ، ففيها مقتطفات كثيرة من صحف وأوراق ، وغلافها لوحة كولاج لإدوار الخراط ، الكولاج ليس مجرد إضافة شيء على شيء أو لصق شيء بشيء ، وإنما هو تكوين بالمعنى التشكيلي وهو يدخل أيضاً في بنية العمل الفني أبداً كان ، سواء كان قصة أو رواية أو قصيدة . هو أيضاً بنية من عناصر مطروحة أو سافرة أو كاملة . والفن كله على هذا الشكل يأخذ ما كان يسميه العرب القدامى : المعاني كلها ملقاة على الطريق مبدولة لمن يشاء ، بعيد تكوينها وصياغتها . هذا هو الكولاج الذي بدأ عندي منذ كان عمري ثمانين سنوات بالمعنى الساذج «قص ولصق» لكنه استمر معي حتى الآن ، في لحظات الاكتساب أو الركود أحاول الخروج منها بعمل الكولاج ، ولهذا أحببت فكرة المعرض وشاركت فيه بشماعة أعمال . . تخيلني فكرة إقامة معرض كامل به - مثلاً - نحو ٤٠ صورة كولاج .

وكما يحدث في كل أعمالي ، تتاعمني الأشياء فجأة في تفصيلها بحدّة شديدة جداً . . . بتركيز وبسرعة كبيرة جداً . . أكتب بهذا الاندفاع . . وهو ما يحدث لي في كل شيء . وعندما يأتي أوان هذا المعرض - إذا كانت في العمر بقية - سيحدث الشيء نفسه . . وربما لن يحدث على الإطلاق .

في هذا السياق فالسيرالية في الأدب والفن ما زالت تسحرني . ما يبقى في الذاكرة ، إلى جانب الكلاسيكيات الكبرى ، الأعمال السريالية . فهذه هي التي تثير خيالي حتى الآن ، لا يمنع هذا قطعاً رسوخ الأعمال الكلاسيكية لكن هناك أيضاً التماثيل والمتحولات الموجودة في المعابد وخاصة على المعابد الهندية ، بحسبها التي تشارف حدود الصوفية ، وهي القيمة التي أعتم بها على الأقل في معظم كتاباتي الأخيرة .

لعلني - على نحو ما - مارست التصوير بشكل آخر في كتاباتي الروائية ، حيث اللغة أحياناً تقوم مقام اللون بكل ألوانه ودرجاته ، أو تقوم مقام مادة النحت الصلبة .

أخيراً . . من من الفنانين تستهويني أعمالهم من المصريين؟

طبعاً أعمال محمود سعيد ومحمد ناجي ورسيس يونان وحامد عبد الله ومثير كنعان وعبد الهادي الجزاز بالإضافة إلى مجموعة السرياليين . . ومن الأجيال الأحدث عادل السيوي ومحمد حيلة وإيفيلين عشم الله وعدلي رزق الله وأحمد مرسى وصلي علي .

هل هذه الأعمال التي تحبب لي في بيتي وغرفة مكنتي مستحضات؟ نعم . .

الأعمال الفنية الأصلية أكبر من قدرتي على اقتنائها . . هذه كلها مستنسخات . . فقط لا
أقتني سوى أعمال قليلة لكل من الفنانين عدلي وزق الله، وأحمد مرسى، وسامي علي، بحكم
الصدقة التي تجمعني بهم .

أنا مفتون بالفن التشكيلي مع أنني لم أدرس هذا الفن ولم أسمع إلى دراسته لكنني أعتقد أن الكتابة لدي هي صورة أو نحت ، لأن هاتين القيمتين اللتين توجدان في الفن التشكيلي هما نفس القيمتين في كتاباتي وكتابات بعض الآخرين .

أصدقائي من الفنانين التشكيليين أكثر من أصدقائي من الأدباء أو على الأقل مثلهم . . تعودت على زيارة أصدقائي من التشكيليين في مراسيمهم الخاصة ، كنت أحضر جلسات الرسم ، ولحظات ميلاد اللوحات الكبرى . . كانت وما زالت هذه هي متعني الخاصة ، إحساس جميل عندي مثل ذلك الإحساس الذي يأتيني شخصياً وأنا أبدأ في كتابة رواية جديدة .

الكولاج فن أعوامه منذ صغري ولعل ذلك ما عرفه الناس من روايتي الأخيرة «تباريح الوقائع والجنون» وقد جعلت خلافتها لوحة من تصميمي ، الكولاج ليس فن «القصة واللصق» فقط لكنه فن تشكيلي وقد بدأ عندي وأنا صغير عندما كنا نعرفه باسم (قص ولزق) ولذلك عندما اقترح علي بعض زملاء من الفنانين الاشتراك في معرض الكولاج للفنانين والكتاب الذي أقيم في الأتيليه في العام ٢٠٠٠ لم أجد غضاضة في الاشتراك بل رحبت به ، وما زلت أمارس هذه الغواية : غواية الكولاج باعتباره فناً .

ولعلني أهد لإقامة معرض لي يشتمل على أكثر من خمسة وأربعين لوحة من لوحات الكولاج .

الكولاج ليس إضافة شيء على شيء أو لصق شيء بشيء وإنما هو تكوين بالمعنى التشكيلي والذي يدخل أيضاً في بنية العمل الفني لما كان هذا العمل (قصة - رواية - قصيدة) .

في هذا السياق نفسه أجد أن الكتابة لا يمكن أن تستغني عن الصورة - اللوحة ، فالكتابة تقع على مسئوليتها اكتشاف القنون غير الناطقة لكنها في ذات الوقت تزدهر بالتصهار القنون الأخرى

داخلها . كل الفنون .

الدراما في اللوحة ضرورية قصوى ، يصدق ذلك حتى في اللوحات التجريدية . . لأن العيب في اللوحة التي لا تحكي حكاية ولا تسرد قصة رغم مكوناتها وليس العكس ، اللوحة فيها تفاعل للألوان وفيها قيم نضمية في العلاقات الداخلية بين عناصرها ، سواء كان ذلك على مستوى التشكيل ، أو على مستوى التلوين . وهذا في حد ذاته تفاعل مع المتلقي إذ أن المباشرة التقليدية في اللوحة بمعنى فرض الفنان رؤية نهائية مغلقة على المتلقي . ليست محبة متظما هي كذلك في الأدب أيضا غير محبة .

أظن أنني إذا تناولت وصف رحلتي الإبداعية الطويلة رأيتها مجرد خطوة أولى في مسيرة أراها تكاد تبدأ مع أنني ألم الآن بقايا نهار العمر ، ربما كان هناك ما يمكن تسميته بمراحل يمكن أن أنظر إليها بين الكتابة والكتابة لكي أتأملها ، ربما .

أي أن صياغة أخرى للمسألة هي : ما تطور الكتابة عندي من مرحلة إلى مرحلة ؟ إذا عدت بالذاكرة إلى الأربعينيات الأولى ، عندما بدأت أكتب قصص الفلك الأول ، أو الحلقة الأولى من «حيطان عالية» ، أجد أن «حيطان عالية» فيها حلقتان متداخلتان أو فلكتان متداخلتان ، منها ما كتب بالتحديد قبل ١٩٥٥ ، ومنها ما كتب بعد ذلك .

في الكتابة الأولى ، إذن ، وقد أعدتُ بعد ذلك كتابها . لو كتبتُ معظمها . فلعلني أتلصص جنوحاً ما إلى نسق رومنتي في الحس والنظر إلى الأشياء ، قدراً من السلاجة التي تحس بنفسها ، وتريد أن تتجاوز برامتها للوصول إلى تضيح معين ، دون أن تفقد . في الوقت نفسه . نوعاً آخر من البراعة .

لعلني كنت أميل . في تلك المرحلة الأولى جداً . إلى الاندراج نحو غسق ، أو آخر مراحل حساسية تقليدية وقديمة ما ، بمعنى أنه كان هناك مكان لمجرد السرد المتصل ، المستقيم ، وللسمي نحو الغوص في الأسباب السيكولوجية ، والتحليل الاجتماعي ، بشكله لا البسيط ، بل القريب المتناول والمتاح .

الثقل الأساسية ربما كانت في أواخر الأربعينيات عندما بدأت أهي أن كل هذا النمط مما أدرجه بشكل عام تحت مصطلح الحساسية القديمة أو الحساسية التقليدية ، أصبح لا يعني بما أريد ، ولا بما أحس أنه مطلوب ، وأنه مُلح ، أنه يكاد يفرض نفسه عليّ ، وعلى المشهد الأدبي .

أظن أن بدايات هذه كانت في قصة «حيطان عالية» الصغيرة القصيرة نفسها ، بالضغط ، في

عام ١٩٥٥ ، ولها مشروعات سابقة طبعاً ، ومجموعات القصص التي تلحق بها . . حيث يمكن القول ، ببساطة إنني خرجت عن الحساسية القديمة بمزيج من الوعي والثقافية ، بمزيج من المقصد والاستجابة لدوافع فكرية ، حسية ، ثقافية ، فنية بشكل عام ، تكاد تكون غير مفصح عنها تماماً .

دخلت في الكتابة التي يعرفها قارئ ، حيث لم يعد الزمن ، بتسلسله المنطقي المضطرب ، الداعب إلى الأمام على وجهه ، هو السيد ، لم تعد اللغة القديمة سائدة ، ولم تكن عندي هذه اللغة في أي وقت من الأوقات حقيقةً ، ولا سياقاتها المألوفة ، لم أعد - إطلاقاً - ألقي إليها بأي اعتبار ، بمعنى أنني وجلت نفسي ألتدرج في عملية تحطيم ، أو تفجير للغة في الوقت الذي كنت أحرص فيه دائماً على الاحتفاظ لها بنصاعة ما ، بمقدرة ما ، على الأقل .

هنا بدأ يتخذ التصور الخلمي مكاناً رئيسياً ، وانتفت حاجتي ككاتب إلى أن أوجد هذا التوازن القديم ، الفشرفي ، بين عناصر العمل الفني ، من وصف وتقديم وحوار ، وتحليل ، وخصوص إلى النتيجة ، هذه «التركيبة» التقليدية لم أعد بحاجة إليها ، على الإطلاق ، بحيث أمكن أن أكتب قصة ليست فيها كلمة حوار واحدة ، أو ليس فيها احتياج إلى تحليل سيكولوجي مُعقّل ، ومسوَّع ومبرر . بل كنت أبحث عن هذا التعبير في داخل جسم القصة نفسه ، إن صح هذا التعبير ، في داخل تدفق ، لا اللغة فقط ، بل ما تحمله اللغة ، وبشكل مضمّر . لكنه موجود كامن - وأيضاً متفجر .

فإذا سلمنا بأن هناك نوعاً من التغيّر في هذه التجربة : من الرصد البصري الذي يغلب على كثير من قصص مجموعتي الأولى «حيطان عالية» والثانية «ساعات الكبرياء» - إلى ما يمكن تسميته بـ «طغيان الحواس» في رواية «رامة والتنين» ، ومجموعة «اختناقات العشق والصباح» ورواية «الزمن الآخر» وما جاء بعدها ، الثلاثية الاسكندرانية : «ترايبها زعفران» و«يا بنات اسكندرية» و«اسكندريتي» ثم الثلاثية التي أوشك أن أراها صوفية : «مخلوقات الأشواق الطائفة» و«أمواج الليالي» وأخيراً «حجارة بويلو» ثم «صخور السماء» و«طريق النسر» ، و«مضارب الأهواء» اعتقد أنني إذا نظرت إلى عملي نظرة الناقد (والكتاب دائماً هم آخر من يؤخذ بأقوالهم في كتابتهم) ، فإن ما أسميه ، دائماً بـ «كلية الرؤية» أو «شمولية الحس» يتضمن هذه الجوانب المختلفة . فليست «الرؤية» في هذا التعبير ، مجرد «نظرة» ، بل هي أكثر . والوصف بالسمي نحو «الشمولية» يعني - بالضرورة - السعي نحو الاستجابة لحوافز ما عند الكاتب ، تدفعه إلى اقتناص ، وإعادة تشكيل ، وابتعاص - تكوين وإيجاد ، غير فنية ما ، نجد فيها الحس العضوي بالوان

الطيب كلها ، مع الحبس الفكري - إذا صح التعبير نفسه .

لست أدري ما إذا كانت قصص الفلك الأولى ، أو الفلك الثاني - على الأقل - من «حيطان عالية» تقتصر بشكل واضح إلى ما أسميته «طينان الخواص» ، أظن أن «النظرة» نفسها ، حتى حينئذ ، كانت نظرة لها أصابع وتنشق أنفاس الحياة .

سأسلم ، مع ذلك ، بأن هناك في «رامة والتين» وفي «الزمن الآخر» ، وما جاء بعدهما ، ربما ، حرية أكبر ، أو مخامرة أكبر ، في المضي مع النظرة «الحسية» بالذات ، بمعنى الاستسلام للحكوم ، إذا صح القول ، لرامة في التدفق اللغوي المعسوي الحسي والرؤوي الشعري في الآن نفسه ، لعله كان محكوماً أكثر في القصص الأولى ، ولعل وجود ذلك القدر من التأمل ، والثاني في قصص مجموعة «ساعات الكبرياء» كان يحول دون انصباب هذا التدفق .

ربما كان في «مخلوقات الأشواق الطائفة» و«أمواج الليالي» قدر أكبر من الحبس الصوفي ، ليست الصوفية هنا ، بهمال ، هي صوفية الزهد والتسك ، بل هي ، على العكس تماماً ، الاستفراق في الحسية حتى مشارف المطلق .

وعندما أقول «أكبر» فليست أعني قيمة كمية ، بل قيمة أشمل وأعمق ، ربما .

أحس دائماً ، في حقيقة الأمر ، أنني أعيد كتابة كل ما كتبت ، وربما كنت لا أفعل شيئاً آخر - وربما كنت أناوش الخبرة نفسها قديمة وجديدة معاً ، مرة ثم مرة ثم مرة باستمرار .

ربما كنت - في حقيقة الأمر - لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة ، بلا نهاية . . وفي كل مرة تنكشف في هذا الشيء الواحد سمة رؤية جديدة ، في كل مرة تنكشف غوايات جديدة للتعاب إلى أشواط جديدة ، بهذا المعنى أريد أن أكتب مرة أخرى وثانية وثالثة وإلى ما لا نهاية ، كل ما كتبت من قبل .

ربما كان في «محطة السكة الحديد» ما يشير إلى هذا . دعك من أسماء الشخصيات ، أو مواقع القصص ، أو أوصاف الأحوال ، بغض النظر الآن عن ذلك كله ، أعتقد أن الخبرة - الأساسية - على الأقل - واحدة ، وأن الهموم أو المشكلات ، أو الرؤية ، واحدة . . لأنها تهدف إلى ما يشبه المستحيل ، إلى «الكلية» التي أظنها من حوائاتي ، وإلى «الشمولية» ، لذلك فهي لا تفتأ تعود إلى نفسها لكن تنكشف في نفسها أشياء لم تكن قد ألفت عليها من الضوء ما يكتفيها ، وتعود مرة أخرى ، وهكذا ، إلى ما غير انتهاء .

هنا أرى في اللغة - وهي الأداة والحلقة التي يصوغ منها الكاتب ، وبها عمله - أهمية قصوى - وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً ، ولا خارجياً ، فنحن نعرف أنه لا فكر ولا حس بدون لغة . . وأن اللغة مقومٌ أساسيٌّ من مقومات اللاوعي نفسه بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية .

اللغة قد تكون تشكيلية وقد تكون موسيقية ، وقد تحتل هذه الأبعاد جميعاً وتترى بها .

في يقيني أن اللغة العربية لغة شديدة الفنى والخصوبة ، ومطووع ومرنة ، وصارمة الدقة في وقت معاً ، وأنها في الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر ، وأن تنمي بحساسيته وأن تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى ، لا أريد أن أقول من تعقيد وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألا تنهيبها ، وألا نهون منها معاً . . فهي لغتنا ، وليست لغة متاحف القواميس ، ولا محاجر الآثار ، وليست أريد أن أقول أننا نحن الكتاب سادتها كما أننا لسنا نخدمها .

هل قلتُ ذلك من قبل ؟

أكرره مع ذلك ، بلا وَهْنٍ ولا حَرَجٍ -

أطمح أيضاً أن تكون للقصيدة - وللرواية - لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى ، أن تتعبد على شبيهة القلب إلا إذا استخففت القلب نفسه ضد القلب .

إنني لمعيق الإيمان - ومعيق العشق أيضاً - بهذه اللغة التي ورثناها ونكاد نبدها أو نهملها ، هذه اللغة العربية بلوعة المدخل إلى النفس وأعلن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها .

العلاقة بيني ، على الأقل ، والعربية ليست فقط علاقة عشق وتوهُدٍ ، بل هي علاقة تشابك حياتي غني أطمح أن يكون مثيراً من الجانبين - إن سحبي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر ، بل في ما أأمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً ، وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة من ناحية ، ولا عن بناء العمل الفني من ناحية أخرى .

هل هذه شكلاية ؟

لا أظن ، بالطبع لا أظن .

في هذا السياق هناك نوع من إيجاد للغة ، تجسيد للغة ، وعالم خاص للغة ، يفي بقدر

الإمكان بالفرض الفني .

ومن ثم فإن اللعب بالكلم والإصانة نفسها ، يمكن أن تستقطر جانباً كاملاً من جوانب العمل الفني بل أن تلخص جوهره ، فليس هذا ، قط فيما أرجو ، مجرد لعب (ومع ذلك فإن عنصر اللعب موجود في كل فن) ولكنه دقيق ، ونض ، وشحنة .

لماذا إذن يسود «لعب» بالحرف والصوت في لغتي؟

لماذا تأتي فقرات كاملة في عملي كلها تعتمد حرفاً واحداً؟

ما معنى تقنية «المحارقة» هذه أي تقنية الإصانة؟

السؤال الآخر هو إذن ما ضرورة هذه اللعبة ، ما هو السبب الذي يدعوني إلى اعتماد هذه

اللعبة؟

هناك ضرورة اتقالية وتعبيرية ، فيما أمل ، لكن هناك سبباً آخر ، ربما يتصل بتراثنا الصوفي ، فالحرف عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوت ما ، ولكن له دلالات شفقوها لأنفسهم .

هي دلالات تتصل بتمثيل أو تجسيد ما لا يمكن تثيله أو تجسيده ، بالحلول محل مطلق ما ، منسجم وعلوي ولا وصول إليه ، وإنما هناك سعي دائم للوصول إليه .

أليس من حقي ، إذا كانت تجربتي تدفعني لهذا ، أن أشفق لنفسي أيضاً دلالات تتجاوز الحسي العضوي في اللفظ وفي الحرف ، وأن ظللت ، دائماً ترتبط بهما بل تعتمد عليهما؟

هناك أيضاً الوجد باللغة ، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط كما قلت ، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسج محري موسيقي ، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس ، إذا صح هذا التعبير ، بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة مما يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصلياً ، أولياً . ولكن المسألة في غني ليست مسألة ترجيع صوتي فقط بل هي إلى ذلك ، ومع ذلك سعي إلى خلق موسيقى تحمل بلا انفصال ، دلالة .

أي أن انصهار الدلالة من ناحية والبنية الصوتية من ناحية أخرى أمر حيوي ، ليس للموسيقى هنا شيئاً غارجياً ، ولا حيلة ولا لعبة ، بل هي فرض وضرورة ، هي سعي إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة والمضخة وبين الموسيقى ، بما تحمل من عدم تحدد المعنى ، ومن إحياء الصوت بمعنى في الوقت نفسه .

ليس مشكلة اللغة بذاتها معزولة عن الخبرة من البداية . بمعنى أن الخبرة نفسها ، على كل مستوياتها الحسية والتأملية ، الشعرية والفلسفية ، الذاتية والجماعية ، وما شئت ، متصلة اتصالاً لا ينفصل بلفظها بالتحديد .

فالمعنى إذن ليس معنى لغوياً بالمعنى المعزول للمعنى .

مسمعي ، ولعله واع أو غير واع - إلى إعادة - أو على الأصح غلق - مجد خاص للغة . وللمجد هنا ، في ما أرجو وأهوى ليس مجداً رصيناً فقط ولا جليلاً فقط . أزعج أنني أفتني أن تكون في هذه «الروية - اللغة» أو هذه «الخبرة - اللغة» رصينة إذا اقتضت ضرورة الفن هذا ، ومعاشة ، وجليقٌ وخفٌّ وثقلٌ وهكذا إذا كان ذلك مما لا حوك منه شيئاً ، أو حتى إذا كان ذلك اختياراً تلقائياً له بدائل ملغلة كان يمكن أن تكون مجازة أي أن تكون في اللغة مستويات متعددة بحيث يمكن لأحد هذه المستويات ، حتى ، أن يكون تسجيلياً وتقريبياً بحتاً . والمستوى آخر أن يكون ، في ما أفتني شعراً صراحاً ، وكل ألوان الطيف المختلفة أيضاً ، بين هذا وذلك .

أريد أيضاً ، وأفتني ، أن تكون السياقات في اللغة والتركيبات اللغوية ، حية ومتعشة ، منحوتة مفتوحة راسخة ، جليلة ، وموروثة أيضاً ، كل في موقعه ، وكل فيما يفي بضرورته .

ربما لاحظ بعض القراء أن عنتي نوعاً من «وحدة القاموس» من الولوج بمفردات بعينها في بعض قصصي ، رغم تنوع عوالم وشخص هذه القصص ، هذا واضح مثلاً في بعض قصص «ساعات الكبرياء» .

هل هذا مرتبط برواية داخلية ، وربما شعرية للعالم الخارجي؟

هذه الظاهرة ، بالفعل قائمة وهي في حقيقة الأمر - إذا صح لي إعادة صياغة المسألة - تتعلق بتعدد الأصوات داخل «اللغة» الواحدة . هذا بالضببط هو لب المشكلة ، بمعنى - إذا بسطت الأمور - أن بعض الكتاب يلجأون إلى الحيلة الفنية السهلة بتتبع الحوار - مثلاً - أو أحياناً نسج السرد ، عندما يتعلق الأمر بشخصية من نوع معين ، أو موقف من نوع معين ، لكي يصلوا إلى ما يسمى عادة في النقد الفني بالإيهام أو للحاكة .

هذا مشروع وأيضاً ما أسهله وما أقرب متناوله . . ربما كان تفسير (اللاحق) لا أعلمه هو أنني أسعى إلى شيء آخر ، أسعى إلى إيجاد هذا التعدد والتمييز بين - لا أقول الشخصيات والمواقف فقط - بل بين مستويات الخبرة الفنية نفسها ، لا عن طريق تعدد وتتبع القاموس الخارجي ، بل عن طريق تعدد وتتبع العلاقات الداخلية والأنماط البنائية في داخل ذات القاموس الواحد .

إذا مضينا في هذا التفسير وسلمنا به سوف نضطر إلى القول بأن الكاتب أو الراوي يحل هنا محل العين العارفة كاملة المعرفة ، في النسق التقليدي في الكتابة ولكنه بدلا من أن يأخذ موقفاً كلي المعرفة ، أو كلي الرؤية يأخذ الموقف من الناحية الأخرى هو كلي الاستبصار كلي الاستبطان ، كلي الداعلية بحيث أن ما أسميته مستويات الوعي المختلفة كلها تقع في الداعل الواحد . إن الذي يخلق نسج هذا الداعل كله ، هو على الأقل ماء ، أو نهر متجاوب النغمات ومتسق وجاري السلسان . لا أجد تفسيراً آخر الآن على الأقل .

طبعاً هناك في «ساعات الكبرياء» و«محطة السكة الحديد» وغيرهما ، مستويات الحوار والاقتباس من الحديث الشعبي ، والحكي الشعبي . هذا موجود وموظف ، لكن هذا أساساً داعل في النسج نفسه ، في القاموس نفسه ، هنا تتحول المشكلة إلى كيفية التناغم بين كل هذه المستويات حتى باستخدام العامية الصريحة في داخل القاموس السائد .

لكن ما أزعجه أو ما أسعى أنه في داخل هذا القاموس السائد ، وفي هذه اللغة الواحدة نفسها ، هناك التنوع الذي يتغل المستويات المختلفة. حيثما يتعلق الأمر بمستوى سوف تجد علاقات مختلفة بين العامية وبين القصص وبين طبقات من القص نفسه وتركيبه نفسه . ربما كان هذا نوعاً أكثر تعقيداً ، وأكثر وفاء بالحبرة الفنية نفسها ، وأبعد عن مجرد النقل السطحي السهل جداً في نهاية الأمر .

ومن خلال هذا الراوي ، أو الكاتب ، يأتي العالم شبيهاً بعجينة شديدة التجانس والتماسك .

♦ من الواقعية السحرية إلى الكتابة عبر النوعية

مفاهيمي لتحدي التسميات والفواصل الجاهزة
الفضل الألب التركب وأولوس التقليل النقدي

إن تواجد استدعاء مراحل من تاريخ حياتي في جميع أعمالي وخاصة مرحلة الطفولة بالاسكتندرية هو نوع من التحدي لسطوة الزمن ولتخمين طغيانه ، بمعنى أن الماضي ليس عندي شيئاً قد انقضى وتدنر كما لا ينبغي أقول ، بل إن اللحظة الراهنة ، لحظة الكتابة ، تحمل في داخلها هذا الماضي الجميل أو الفاجع حياً ومائلاً وقائماً باستمرار .

الطفل والصبي والكهل هم جميعاً هناك معاً في وقت واحد ، الرؤية هي نظرهم معاً في الآن نفسه وفي المكان نفسه ، وبهذا المعنى فليس هناك استرجاع وإنما هناك متول .

مرة أخرى لعلمي أكرر أن مقولة الزمن نفسها الماضي الحاضر المستقبل ، لا تنطبق ببساطة لأنها جميعاً أصبحت مقولة واحدة .

مرة أخرى أعود فأقول إنه ليس صحيحاً أن أعمالي تركز على الانفعالات النفسية على حساب الحدث الرئيسي للقصة . فمفهوم الحدث الرئيسي للقصة منذ البداية موضوع عندي موضع للمغامرة ، تلك المغامرة الروحية التي أمارسها مراراً بعيني . فالسألة عندي ليست مسألة تحليل الانفعالات النفسية أو الدوافع الاجتماعية - مثلاً - كما يجري في بعض الفصص التقليدي بموصافاته المألوفة . ذلك أصبح مستغداً فهل يمكن الآن أن يعاد إنتاج "بيلزك" أو أن تتكرر لوحات "فان جوخ" ؟

أخلص من ذلك إلى مجرد الوصف ، وخاصة في أعمالي ، هو بلناته حدث درامي . زقزقة عصفور على شجرة يمكن أن تصبح عندي دراما كاملة بقوة اللغة وسر الكتابة .

ليس معنى هذا أن الأحداث ، حتى بوصفها التقليدي ، نادرة في أعمالي ، بالطبع هي ليست تقليدية ولكن كل الأحداث المألوفة وغير المألوفة ، بما في ذلك أحداث الفانتازيا والحلم ، تتلاصق في الكتابة .

الجديد عندي ربما هو أن للحدث وللخاطرة وللهاجس وغيره نفس القيمة في الكتابة ولها كلها نفس الحق في الأولوية - إذا صح التعبير - لكن هناك الفراق والوصال والبلاد والموت والقتل وكل الأحداث .

ليست كتاباتي إذن تهوياً بل هي اقتراب حميم من واقعية شاملة تتجاوز ما هو مطروق ومطروح على الطريق وإن كانت تشتمل عليه ، فيما أرجو .

في قصتي «ساعات الكبرياء» ، مثلاً ، محاولة لفهم النفس البشرية من خلال لحظات شديدة الخصوصية ، هذا صحيح ، ولكنها قابلة لأن تكون عادية أو إنسانية ، فيما أرجو ، أي أنها شأنها شأن كل أعمالي تقع في تلك المنطقة الحميمية التي أسميتها مرة منطقة ما بين الفاتيات ، حيث تصبح الخبرة ، نسبة أو اجتماعية أو ميتافيزيقية . خبرة عامة وخاصة في وقت واحد ، خبرة تنتمي للشخصية انتماء لا انفصال لها عنه ولكنها أيضاً وينفس القدر تنتمي بنفس الانتماء الحميم إلى كل الناس ، التواصل هو همّ وليس في عمل الرواية ، والتواصل كلمة سحرية وعزاء عما في العالم من يؤس وقبح .

مزج الهموم الاجتماعية بالهموم الميتافيزيقية سمة واضحة في أعمالي . لإيماني بأن الهموم الاجتماعية قضية شخصية وفردية أيضاً ، معاناة وجودية تتطلب من الكاتب وخاصة في عالمنا الثالث أن يعالجها بل لا مفر له من أن يتناولها ويواجهها بالفن لا بالدعوة أو المباشرة الفجة .

الإنسان كائن اجتماعي وكائن ميتافيزيقي أيضاً ، فكيف يمكن تفريق الأنسجة الأساسية التي تكون شبكة الحياة الإنسانية لسنا كائنات سياسية فقط وما زال وسيظل بداخلنا تساؤلات مستمرة وأظن أن الطموح الأول الذي ما زال مستمرأ لكتابتي منذ الأربعينيات وحتى الآن هو أن كلاً منا داخلي وخارجي معاً ، حليماً قد يكن كابوسياً وقد يكون شفافاً وصحوة حادة شديدة البقطة معاً . كائن يذب ويعمل على أرض الحياة اليومية الخشنة وسؤال موجه نحو مطلقات القضايا معاً .

عمومي لم تفسير في أية مرحلة من المراحل بل هي تتعمق وتزبد . الفن في كتاباتي والفن بشكل عام في يقيني لا يملك الحقيقة الكاملة المعلقة على نفسها بل هو سعي إلى حقيقة ما ، موضوعة موضع السؤال للتوصل ، بمعنى أن الإجابة ليست من وظائف العمل الفني ولا من مهمته . بل التساؤل . ومن ثم فلا يمكن أن تخفي الهموم الأصلية اجتماعية أو فلسفية ، في عمل الفنان أو أن تحل في خياله أسرار الحياة بكل غموضها والتباسها وبكل ثرائها القادح ووطأتها الثقيلة أيضاً .

إنني أفضل الأدب المركّب .. ولكنني لست ضد الوضوح لأن للحك هوما الوضوح .. !
بعض أعمال كاتب ما قد تكون ساطعة الوضوح ، وتكون عند مستوى أبحر من مستويات التلقي
غامضة ، إذن القضية تتعلق بالجانب «الاجتماعي» للفن ، أي أن تلقى وتلوق الفنون ليس
بالضرورة شيئا متاحا دون إعداد . فم يستطيع أن يتلقى الموسيقى السيمفونية أو الأوبرا أو الفن
التشكيلي أو حتى أن يقرأ الشعر العربي القديم أو الحديث دون إعداد وتدريب ودون فترة طويلة
من التلقين والتهيئة ؟

الغموض والوضوح مسألة نسبية تماما ولكنها ، عادة ، حجة يشهروها أصحاب الفنون المتبدلة
في وجه ما نصلح على تسميته «بالفنون الرفيعة» ، إنني أرى في أعمالي وفي الأعمال التي
أحبها كذلك نصاعة وسفورا وأطلب من نفسي ومن أي قارئ أو مثقل أن يبذل الحد الأدنى من
جهد المشاركة وإعادة إبداع العمل الفني جنباً إلى جنب مع صاحبه الأول ، فللقارئ أيضاً هو
صاحبه أساساً .

ليس في الفن إصرار - إن صح التعبير - إلا بمعنى عميق يتجاوز القصيدة السافرة المتعمدة
الواضحة إلى قصيدة سرية دور في طبقة من طبقات ما تحت الوعي . لكن عندما أنظر إلى جميع
أعمالي سواء أكانت مما يمكن أن يسمى قصصاً قصيرة أو روايات - وأظن أن التصنيفات هنا أيضاً
قلقة بل وغير منطقية - أجد أن أعمالي كلها نص واحد متجدد ومفتوح باستمرار . هنا أجد أن
الوحدة الموضوعية تتأتى من الاختلاف والتماسك في وقت واحد . وتتأتى أيضاً من وحدة
الهموم وثباتها مع تطورها وتغورها ، واستمرارها ودأبها على الظهور من جديد . كما تتأتى من
تنوع المراحل واختلاف درجات تعمقها .

فالوحدة الموضوعية هنا لا تأتي فقط من مجرد عودة الشخصيات الروائية الرئيسية أو تقاربها
ولا تأتي فقط من تفرع الأحداث في نفس المواقع مرة بعد مرة مع تغير زوايا الضوء الملقاة في كل
مرة ولكنها تأتي أساساً من وحدة الرؤيا الأساسية .

إن ما أكتبه هو في الوقت نفسه شعر ، أنصو - مثلاً - أن كتاباً مثل «رامة والتين» هو رواية
قصيدة شعرية طويلة ، كما يسري الشعر في جميع كتاباتي .

ما أكتبه يصح أن يكون نثرأ شعرياً أو قصيدة بالثر مع وجود إيقاع موسيقي ونغمي له أعمية
كبرى في الكتابة . . ومع ذلك فإن هذه الغنائية دائماً محكومة بنوع من الصرامة أنصو أنها
نكسها قوة ما ، فليست الشعرية هنا إسرافاً متطلق الجملح بل هي مرفوعة بالعملية السردية . كنت

قد بدأت بكتابة الشعر الموزون المقفى عندما كنت طفلاً ثم تركته إلى نوع من الشعر الحر المرسل المتراسل القوافي ولكنني وجدت أن روح الشعر وجسده عندي لا يتحققان إلا بمنزجين بنسيج أكبر وأعرض مما تحتمل القصيدة بتشكيلها المعتاد حيثئذ ، وربما حتى الآن ، في الأدب العربي .

الواقعية السحرية مصطلح شاع حديثاً نسبياً وينسب أساساً إلى كتاب أمريكا اللاتينية . كتاباتي منذ الأربعينيات كانت - وأظنها ما زالت - تنشق لنفسها طريقاً غير مسبوق وسط أدغال ومتاهات العالم بحيث يتحول ما يصطلح على تسميته بالواقع القاهري السطحي اليومي إلى واقع مركّب - معقّد - كثيف - يتحد فيه الحلم بالصحوة وتقرن فيه الصور والأساليب السريالية بما يسمى في الفن التشكيلي الواقعية «المرطقة» . هذا ما دعا بعض النقاد إلى استخدام كلمة الواقعية السحرية التي أراها الآن أصبحت شائعة بل «موضة» تطبق عشوائياً على كثير من الكتابات ، ولا أراها دقيقة أو حتى صحيحة بالنسبة لأعمالي . فليست أحب «الحق» البطاقات أو التصنيفات الجاهزة على مغامرة أراها بطيحتها تتحدى هذه التسميات والقوالب الجاهزة سلفاً .

أما احتفائي بالإبداعات الجديدة من أجيال الشعراء للمتلين في جماعتي «إضاءة ١٧٧» و«أصوات» فهو يتصل بشكل وثيق بمخارتي الروحية نفسها . ليس التجديد هنا - عندي أو عندهم - مجرد سطوح أو تمرد شكلي أو تقليدي ولكنه نابع من جدية البحث عن معنى الشعر الآن ومدى اتصاله بجذوره التراثية وازدهاره في مناخه المعاصر الجديد في ذات الوقت حتى لا يكون مجرد اجترار لما أتته القدامى فأحسنوا إتقانه بل يصبح اكتشافاً في الشكل وفي المضمون معاً . فالمغامرات الشكلية في هذا الشعر يمكن أن نسميها أيضاً مغامرات تشكيلية مقترنة برؤية ويبحث له خصوصيته مع السعي إلى الجدة والمعاصرة ومحاولة اقتحام أسرار غير مفضوضة من قبل . تلك على وجه الدقة مسيرتي في الكتابة منذ الأربعينيات . هذا النوع من التراسل يشوقني ويثير اهتمامي .

ذلك أنني لا أنصوّر أنني اتعمي لجيل معين . ربما كنت من جيل الكتاب القدامى الطليعيين مثل بدر الدين وأنور كامل . . يوسف إدريس من نفس جيلي ولكن كتابتنا تختلف من النقيض للنقيض ، ليس هذا حكم قيمة وإنما وصف فقط .

لا أخفي إن كان أحد من كتّاب الشباب ينتسب إلى أسلوب أو طريقي ولا أقول يتأثر لأنها مسألة غير واردة ولا معنى لها ولكن ألمح في بعض كتابات من الشباب ما يشير إلى هذا التقارب إن لم يكن «الانتساب» .

قمت منذ سنوات ، بتجربة جديدة تنتمي إلى ما يسمى «بالكتابة غير النوعية» ، ومن خلالها

يتوحد الشعر والسرد والقصص والتصوف وينصهر في مقاطع قصيرة نسبياً بالنظر إلى تجاربي السابقة بحيث يمكن قراءة المقاطع مستقلة ولكنها بالضرورة تتري بعضها بعضاً - فيما أرجو - وتشكل في النهاية نصاً واحداً أطلقت عليه «رواية» على سبيل التحدي للقارئ والامتياز لمكانته النقدية ومشاركته في العملية الإبداعية . كما لو كنت أقول مرة أخرى إن كلمة «رواية» تعني جنساً أدبياً مفتوحاً متعدد السمات .

♦ المرأة في تجرّيتي الأدبية:

الأنثى منصهرة بالأسطوري
إلا أنها واقعة أرضية حية

عندما أنظر ، من هذا الموقع في غسق العمر ، إلى المرأة في تجرّيتي الأدبية ، أجدني ما زلت مشتتاً بهذه الخبرة ، متفقد في عمق لا يُنال مني ، وضاربة حتى الآن بقوة لا يوهنها مر السنين ولا تفادئ الإحباطات - بل ربما لذلك بالضبط هي لا تهن - كما أنني أجد أن للمرأة في هذه التجربة بعدين أساسيين ، مهما كانت التوقعات التي تدخل على النتيجة الرئيسية .

أول هذين البعدين هو ثابتٌ نسبي في الصورة - أو في التصور - فهل هو ثابتٌ يتسبب إلى النمط الرئيسي Arché للأنيما Anima عند يونغ؟ هو ثابت - أو اضطراب أو تساوق مستمر - يتبدئ عندي منذ الكتابات الأولى - حتى تلك التي لم تنشر قط ، وإن كانت هناك إلماحات لها ، أو توقعات عليها ، في غضون كتاباتي الأخيرة ، ولعلها على نحو ملهش تستلّف أو تستيقّ خبرة أدبية وحياتية حملتها إلي سنوات التضج المتأخر نسبياً .

أما البعد الرئيسي الثاني فلملّه ما يمكن أن أسميه «النشوة الحسية المتسامية» . ذلك أن المرأة عندي - على تعيّناتها في شخصية محددة قصصية أو شعرية أو معيشة على السواء ، وعلى إطلاقها باعتبارها فكرة أو تصوراً أو تجرّيداً ، تظل بكل جسدانياتها وعضويتها الفيزيائية وامتلاء ماديتها ، خبرةً روحية متسامية ومفارقة .

ومع أن المرأة - وخاصة تجليها الأولي الأساسي في «رامه» - محملة أمني منصهرة ومنذخمة بالأسطوري ولليشي السامي إلا أنها واقعة لأرضية صراع ، واقعية بل تكاد تكون يومية وحية بكل تفصيلاتها الحياتية من غير أن تكون سوقية فقط (فيما أرجو) ولا مبتللة أبداً ، ومع كل شهويتها وشبهيتها فهي أولاً ليست بذئنة على أي وجه وهي ثانياً علوية سامية في خبرة الكاتب والرجل معاً .

لعل ذلك يتأتى من سمة شالبة على هذه الخبرة ، يمكن تلخيص هذه السمة بثلاثية التوحد

والانفصال ، التسامي والقرية النهائية في آن ، كما يمكن وصفها أيضا بالندبة الكاملة ، والترانصم الثام ، دون أدنى شبهة استعلاء رجولي بطريكي ، ودون تصاخر التعبد الساذج شبه الروماني .

منذ بداية كتاباتي ، كما أسلفت ، نجد هذه الحسية التي تتجاوز ، باللغة ، وبما تحمله اللغة من طائفة متضجرة ، حدودها الأرضية ، ففي «طلقة نار» من «حيطان عالية» ويعود تاريخ كتابتها إلى العام ١٩٥٥ :

«تأخذ الموسيقى تنقلب في احتضار غرامي ، وسعاد في تلك الغلالة الشفافة جسداً عmericاً من الموسيقى والزينة وعجينة الضوء المعاري ، وهي إذ ترقص وترتدح وعشات متطاوله متوترة ، ثم تميل في حرارة السحر البدائي للنبعث عن اللحم الحي الحار : كان جسدها ورقصتها شيئاً واحداً» .

وفي تنوع آخر على تيمة المرأة الحسية للبلولة ، نجد أن مجرد وصف جسدانيها الخارجية إنما يوحى بجوانية أسلمية غير مفصح عنها ولذلك فهي - فيما أرجو - أقفل وأمضى أثرأ وأدعى إلى تواصل غير فيزيقي ، وذلك في قصة «نقطة دم» (اللكوبة في فبراير ، ١٩٧٩) من «اعتناقات العشق والعذاب» .

«امرأة حرفتها واضحة ، حواجيبها محفوفة مقوسة ، وشفاتها اللحيمةتان دامتان بهيفة فاتحة ووجهها الأسمر فلاحى خلوده بارزة ولها جانبية صريحة أرضية . شعرها الحشن ملفوف بمنديل ناعم معمول من حرير البراشوت القديم وقد تغضن الحبر فوق الشعر العصي ، فساتنها الخفيف ملون بأزهار كبيرة صفراء وخضراء ، وانعكاسات شمس بعد الظهر ، متقطرة من على سطح ماء البركة الساحل اللعنان ، تتخلل النسيج الشفاف وتسقط بين يدين جسمها الأسمر في وضاعة لها سيولة ، كان ظهرها ونحصرها وجانب صدرها الكبير ، كلها ثابتة في ماء مترقق لا قوام له» .

هذا «الابتلال» الجسدي - أو ما يبدو كذلك - هو ما نجده في وصف «أم دولت» في «قصة ميعاد» ، المكتوبة في مايو ، ١٩٥٥ من مجموعة «حيطان عالية» وهو ليس ابتداءً على الإطلاق ، بل فيه - دائماً - شجن الترق إلى ما يجاوز الجسد وإن كانت لاغنية له عته .

«كانت قصيرة نوعاً ما مثثة شيئاً ما ، ولكن خفيفة ورشيقة دائماً . هو يلحظ باستغراب طفيف ، أنها دائماً تتحالي له ، وتتخذ زيتها - ما معنى ذلك؟ من أجله؟ غير معقول . . . وأن وجهها تحده تلك الخطوط النقية الخالصة . تأسر عينه ، وتلكره بالجواري الشرقيات في الأفلام

الأمريكية والجنواري الفارسيات في ألف ليلة وليلة ، شعر ليلى عميق كثيف ، وحينئذ تلمعان كأن فيهما وحلاً طرياً أسود ، لرجاً تحت ماء ليل مترقرق ، وحدود الوجه قاطعة جريئة حاسمة ، فيها هذا النيل وهذا المعتاد ، وهذا التوقد أيضاً في العزم والرغبة .

عادت هذه الصورة بتتبع آخر وإن كان يكاد أن يطابق معها ، في «ترايبها زعفران» المكتوبة في العام ١٩٨٥ . أتصور أن المكثف على تقصي الأوصاف الخارجية للجسم الأثوي المبلول ، قد يوحى بأن هذا الجسم «شيء» ممزول ، ومجرد موضوع للنظرة الذكورية ، ولكن هذا الجسم إذ يمتزج - دائماً - بموسيقاه الداخلية والخارجية معاً ، وإذ يتمثل بكل هذا الشغف قد يوحى أيضاً بعكس ذلك كله ، وقد يجد للتلفي نوعاً من التوحد به ، والتماهي معه ، لا تتغني الذكورة هنا حقاً ، ولكنها تجد نوعاً من التساوق مع أنوثة متعصبة ، خارجية ، مفضلة ، ومتمثلة ، داخلية وحميمة .

فلم أصنع غراماً قط - في حقيقة الأمر - إلا مع خيالات جسدانية - حتى في عز التجسد والأرضية كن تخيلات . أما صواعق الحب والعشق التي انتفضت عليّ - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثاً لم أكن أعلم لها رداً . ولوحشت الحراشيف المهلكة وصلصلت دروع الحية العظيمة التين ، بلا جدوى .

أتصور أن إحدى دلالات التين - وهو شجرة مركزية في كتاباتي - هو ذلك العشق ، أو على الأرجح ذلك التوحد مع مطلق العشق ، أي مع المطلق باللات . والمطلق مع ذلك لا يكون إلا نسياً وإنشياً في الصميم .

كما أن الحسي الجسدي المتعين لا يكون إلا تخيلاً وميتافيزيقياً بالضرورة .

على أن الاندماج بين التشكيل الأثوي والمتعين الأثي من ناحية أخرى ، يقابله ويعدله اندماج آخر بين الجمال والشهوة ، بين الكبير بما في المرأة - مطلق المرأة - من نسوة والاتضاع بما فيها أيضاً من قصور ونقص قد يصل إلى حد القبح والشهوة ، ومن هذا الاندماج قد يتولد عند النص حثان لا تفرق بينه وبين مايسمى «الحب» في المواضع الاجتماعية .

لا يصدق ذلك على المرأة وحدها في هذا الثنائي الذي لا أرى فيه ثنائية وحدها بل تساوقاً وتراسلاً حميماً ، بل يصدق بنفس القدر على طرف الرجل في هذه المعادلة التي لا ينتهي وقوعها على حافة حرج ديناميكي متصل .

أظن أن البعد الفانتازي الذي لعله يجمع بين «واقعية» ظاهرية وبين سريالية مضمرة ، يوحى -ربما- بنفس الأثر ، في قصة «على الحافة» من «اعتناقات الحب والعصيان» .

«الطيور الضخمة التي تُعد للوجبات العامة ، مسلوخة ، متقنة الریش ، مشدودة الجلد . أعرف أنها حية ، ما تزال وتنبض تغوص قليلاً في حبيبة كالكالسيوم طرية مصفرة ، كثيفة ، ولها رؤوس مقلوبة على وجوها تتحرك حركة واحدة ، عيونها مدفونة في العجين للتخمر ببقاهاات كبيرة تتضخم لم تنفجر بصوت يذيع ولها من الخلف انحناءات مألوفة ، حلقة ومدورة ، تنتهي إلى أعتاق تشبه بشرية ، ظهورها نصف الخارقة تنتهي إلى سيقان مدكوكة العضل ملوية عند الركبة ، لا يبدو غير نصفها العلوي . كان تسحابها الأثوي خضاً وله جانبيه تقبض الأحشاء ، تحت استدارة الأرداف المليئة نصفها فوق العجين ونصفها غارق فيه» .

من صورة هذه المرأة المبلوثة - وليست المبتلة - التي يتخايل وراء حسيتهما الحشنة الخام ظلٌ غير أُرضي ، ما قد لجمه في مجموعة «ساعات الكبرياء» في قصة «الأميرة والحصان» المكتوبة عام ١٩٦٧ في ٥ مايو ، قبيل الكارثة بشهر واحد بالضبط ، حيث ينكسر البطل - أو «البطل الضد» - تحت سطوة ضربة مفاجئة من سقوط العمود الأساسي في حلبة السيرك . لعل تيمة الراقصة البكدي ظلت - وما زالت - تراودني بإلهامات تجمع بين حشوية الجسد الأثوي ورهافة موسيقى مصاحبة ، أو لعلها غلغلة ، هي التي «تظهر» هذه الحشوية ، أو ربما تضفي عليها دلالة غير جسيمة .

تجد هذه الصورة في «آخر السكة» من «ساعات الكبرياء» . كما كنا قد وجدناها بشكل آخر ، في هنية «قصة «وراء السور» من «حيطان عالية» إذ نجد أن المرأة هنا تكاد تكتفي بذاتها فقط ، كأنما لا يوجد في العالم كله إلا جسدها فقط ، وهو ليس «جسداً فقط» أبداً بل هو دائماً معجون بأشواق خفية أو جليلة .

السمة الأخرى التي تؤكد هذه التقابلات - التعدادات - التراسلات التي لا تنتهي إلى تعجر مونوليثي صلب مصمت - إلا في زيف المواضع الاجتماعية ، الضرورية مع ذلك - هي سمة الوحدة والتعدد في خبرة المرأة ، أو على الأقل في العلاقة بين الرجل والمرأة ، حيث لا وجود للمرأة - الرجل - إلا في سياق هذه العلاقة ، أي كانت دلالة أو تمثل أو تعين للمرأة والرجل في هذا السياق .

سأكتفي هنا بأن أشير إلى فقرة «النون» في «ترايبها زعفران» . و«النون» كما يرى بعض الكتاب هي سرّة الكون ، وسر المثلية فيه . ولما في التأويل القرويدي هو الرحم أو الشبق أو

الشهوية كما لا أحتاج أن أقول ، أما فقرة «الليم» فقرة الذكورة ، فلعل المفلول فيها هو الصمود أو الشموخ ، ولعل في هذه الفقرات العلوية إلى حد ما ، مصداق ما يرمي إليه النص عندني في سعي مستحيل آخر نحو الاندماج والتوحيد بين دلالات موسيقى الجرس الصوتي البحث ، بإحباطها غير للتمنية بالضرورة ، غير المحددة بالضرورة ، وبين دلالة «معاني» اللغة بكل ما فيها من صرامة الدقة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تكثيف وتقطير للخبرة الروائية . هل أقول الحياتية أيضاً ؟ - كلها .

♦ تبايرج وقائع هندية قديمة

فلنتأيا قصيدة

جيهتهالي

ما زالت الكلمة تسحرني وتهز قلبي ، بعد كل هذه السنين ، بإيقاع موسيقاها ، وشحنة الحنين والوجد التي طالما حملتها إليّ .

كنت أقرأ أشعار وابتيراتات طاغور ، مترجمة للحرية ، في مجلات ذلك العصر ، الرسالة والهلال والمقتطف ، وقرأتها بعد ذلك مكتوبة بخط منعم دقيق في كراسة صديقي الشاعر منير رمزي ، ما زلت أحفظ بهذه الكراسة بعد أن تركها لي قبل أن يضرب نفسه ويرحل عنا ، ياساً من حب عميق ، في ٢٥ مايو ١٩٤٥ ، وظللت أحفظ بأشعار منير رمزي أكثر من نصف قرن حتى نشرتها كاملة في ١٩٩٧ .

جيهتهالي

شعر طاغور الذي قضيت معه وبه ، وفيه ، ساعات طوالاً في تلك الأيام الخوالي .

كنت قد رأيت الكتاب التحيل في طبعة ماكميلان عام ١٩٤٢ ، في مكتبة صغيرة بشارع سعد زغلول ، كان صاحبها اليوناني يملأ البدن بشوش الوجه ، صديقي ، أم هل كان ذلك في مكتبة ليكتوريا المريقة ؟

لعل جيهتهالي من أول الكتب التي اقتنيها بفروشي القليلة عزيزة المال ، قرأت مكبات كاملة بالاستعارة أو في مقر المكتبة البلدية ، لكنني لم أشتري - لم أكن أستطيع أن أشتري - إلا كتباً قلائل جداً . لعلني دفعت في تلك النسخة النادرة ، بغلافها المقوى بني اللون ، وعنوانها الملعب ، ورفها الحشن السميك الذي اصفر الآن قليلاً ، إثني عشر قرشاً بالتمام والكمال .

صاحبتني هذه النسخة حتى في معتقل أبي قير من ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ ، وقد ضاعت صفحتها الأولى الآن ، كان عليها غتم للمعتقل النازي وكلمة «بصرح به» وإمضاء قومندان المعتقل .

قال ويليام بتلر بيتس في مقدمته لهذه الطبعة إن هذه الأشعار سوف يتقنى بها العشاق فيجد العشق حياة جديدة في هَوْنِها العميقة ويستعيد في مياهاها المترقرة شاباً غضاً نضيراً .

ومنذ كنت في السادسة عشرة إذ قرأت هذه الأشعار في ترجمتها الإنجليزية الجميلة ، حتى الآن وأنا أخطو - بخطوات نزعاً ما تزال - إلى أوائل العقد الثامن ، فإن عشقي ما زال نضراً ومتوهجاً بحياة عذبة .

بعد ستين أو ثلاث قرأت رواية في طبعة بنجيون (كان شمنها أربعة قروش ونصف على وجه التحديد) بعنوان غريب «كولي» Coolie لروائي هندي من طينة أخرى ، فُدِّر لي أن أعرفه معرفة شخصية وثيقة في السبعينيات ، هو مولك راج أناند .

ومرة أخرى وقعت في سحر من نوع آخر .

تلك كانت سنوات الحركة الوطنية الثورية للمحتفمة ، حينما كان الأفق يلوح لنا ، نحن شباب تلك الأيام - مشرقاً مضيقاً لا حدود لما يعد به من آمال فساح ، ولعل رواية مولك راج أناند أسهمت - من بين أشياء كثيرة - في دعم جنوحي نحو الثورة على القهر والظلم والفقر وظلمة الانحياز الأعمى للتقاليد والموروثات الجامدة ، حياة الفقراء والمبتوزين والمسحوقين في كلكتا البعيدة قريبة جداً من حياة الفلاحين المعدمين الذين عشت معهم في قرية أمي الطرانة هي موقع «حجارة بويللو» ، ومن حياة عمال القابريكة في كرموز والمحمودية ، ما زال يسحرني من مولك راج أناند هذا العمل الدقيق البصير في تصوير تلك النماذج الإنسانية المطحونة في قبضة العوز والكدح ، من غير أي تنميط أو قولبة ، هم ناس عندهم وليسوا تخطيطات ، يشقون ويناضلون بدأب لا يهن من أجل البقاء والكرامة .

عرفت مولك راج أناند بعد ذلك بعقود ، في غضون عملي بالحداد الكتاب الأفريقيين الآسيويين عندما أُلِّمْتُ بالهند مروراً ، رأته وعرفته رجلاً أتيق للظهور وجياش الحيوية معاً ، وسيماً في كهولته وفي الحركة قوي النظرة ، سمره وجهه هادئة وسكسة ، وفي أثناء العمل معه لمست عنده الدماعة والرقة وسعة الأفق مع مقدرة على الحسم والنهوض بالمسؤولية ، كان عندئذ يصدر مجلة شهرية فنية في بومباي التي كان يقيم بها ، ويرأس الأكاديمية الهندية للفنون الجميلة ،

ويكتب في النقد التشكيلي وكان هو الذي يقف إلى جانب أندريه غلاتندي عندما قدمت «جائزة لوتس» ، في مؤتمر الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، في نوفمبر ١٩٧٠ ، إلى محمود درويش .

كنت قد ترجمت له قصة قصيرة بعنوان «ثلاث زنبقات ووردة» في فبراير ١٩٧٠ ، تقديت معه ، ومع الشاعر الأفريقي كونيبي ، وعندما نزلت من الفندق الكولونيالي الفخم ، على الدرج الرخامي الفسيح والأبهاء الشاسعة وأهلوتها الناصعة ، لم يصدمني مرأى المسحوقين الضائعين في الشوارع المزدهمة ، وللكربات تجرها الثيران ، وما ظنته وداعة خانعة في العيون العميقة .

في فندق جاتيات الشواض أصعد سلالم متعرجة تحت السماء الملبدة الكثيرة مع ذلك بنور استوائي حار ، وأنزل إلى فناء مفتوح ، ثم أطلع مرة أخرى تلك السلام الحجرية ، حتى أصل إلى غرفتي ، جدولتها مطلية بالأبيض الكاكي على الحجر مباشرة ، وأقرأ «رحلة إلى الشرق» التي أعارتني إياها قبل أن أسافر ، ومنها أحببت هرمان هسه ، ولم يفارقني حبه ، ولا حبها .

ينحتي القرائن نصفين ، الدعوتي الأبيض غير التظليل غامماً ، معقودين سابقه ، فعيء الغامة ، مسحوق الروح ومضروب الجسم بفاقة دعوية مورودة عبر الأحقاب ، وبصوت متضغ جداً بلغة إنجليزية مكسرة .

.. صاعب .. من فضلك .. مسح جزمة .. خارج الغرفة .. بالليل .

لكنني أترك له حفاتي على باب الغرفة ، كالعتاد ، فأجده في الصباح الباكر يلمع ويبرق ويسطع سواده آنفاً .

في ليلة ١٤ نوفمبر بعد منتصف الليل كانت وجفتها تحتي عوجاً لجسد ما زال يهيجني الحنين إليه حتى الآن ، قالت لي ، فيما بعد «ما الذي جعلك تنهي على الفور؟ ماذا كنت تمنشئ يا حبيبي؟» ما زلت أذكر نظرتها إليّ وأنا أبارحها ، بعد مرة واحدة ، ساذجاً ويكرأ بمعنى من المعاني عتدق . لم أكبر أحرف ، حتى ، أنه يمكن أن تكون هناك عدة مرات ، نظرة استغراب وتساؤل دون كلمة .

وفي اليوم التالي أنقيت باسم التضامن الأفريقي الآسيوي ، كلمة تكريم لذكري بالانديت چولاعر لال نهرو ، أمام جمع حاشد في «معهد التربية الاشتراكية» في فيجيان باهافان ، وكان كريشنا مينون في مقدمة الحاضرين .

وعدتني بالحقاق بي في فندق نتاج محل «بومباي» لكنها نكثت بوعدها ، كم من عهود

نكثت بها وكم من نَعَمِي العطايا أخذت عليّ .

بكت كما لم أر امرأة تبكي من قبل ذلك ولا بعده ، طوفان من الدموع انسالت على وجهها الناعم ، لا الألم ولا الوجوعة ولا نهضة البكاء تُنفّس فيه طية واحدة مهما كانت دقيقة ، غلت وجنتاها أسيلتين نضرتين .

قالت إنها يستحيل أن تتأخر ، لابد أن تعود إلى بيتها من الغد .

دموع الفاجرة حاضرة .

صحيح ، لكن هذه القادرة الفاجرة هي أنقى النساء وأكثرهن روحاً ، أضفت عليّ من غير ضنّ نعمة هباتها بغير مقابل ولا ثمن ، وإلا ثمن حبي النهائي ، ربما .

سأعرف في اليوم التالي لعريفة الدموع تلك ، أنها قضت الليل مع الشاعر الفلسطيني فحل الجسم الذي وُجد واقفاً يهدوء ، بعد يومين من موته الفجائي في أحد فنادق لندن .

كانت تستند إلى جاكته الجلدية الغالية في رحلتنا إلى «تاج محل» الحقيقي في أحمد آباد ، ثم نامت على كتفه في الباص الرجوع بنا . ولأوجاع مكتومة غائرة - إلى نيودلهي . كنت في آخر الباص ، صامتاً ، عاكفاً على حزن شاق وشجيّ ما أشد وحشتي إلى مثله الآن ، على كل مضض وإبجاعة .

سألتني ، فجأة ، بلهفة وما يشبه الفزع أو التوجس . قالت بنت من فريق السكرتارية ، بصوت فيه نبرة التشفي أو التلمظ ، أنني هنا ، نائم في الخلف . ولم أكن نائماً عندئذ ، ولا طول ليلة بومباي ، عشية ٢٤ نوفمبر ، فنزلت قبيل الفجر أمشي على كورنيش البحر أمام بوابة الهند الشاهقة التي بنيت ليبر من تحتها موكب فيكتوريا ملكة بريطانيا العظمى وإمبراطورة الهند ، أو لهله موكب إدوارد السابع ابنتها الذي شاخ قبل أن يرتقي سدة الإمبراطورية . ورأيت العائلات الحاكمة نائمة على الرخام تحت البوابة الملكية ، الآباء والأمهات في حلايل لا لون لها وحولهم العيال ، بالكاد أدمعين ، ملتصين حول آباءهم ، وفوق بعضهم بعضاً ، تحت أنوار الميدان العالية التي لا تكاد تصل إليه ، في ظل الأحجار الساعفة العريقة .

جاءني على الكورنيش هندي شابٌ حيّاتي بلطف ودعائه ، وسألني من أين أتيت . لا أدري لماذا قلت له ، من غير سبب ، إنني من تركيا . فقال ، بحرية مكسرة ، وهو يسلم عليّ باليد ، بحرارة مفاجئة : «السلام إليكم ورحمة الله ، مُسلماني ، الله أكبر : أشهد لا إله إلا الله مُهمّد

رسول الله* ولم يكن عندي همّة ولا رغبة أن أصحح له ما تصوره هو بذهيها ، ثم عرض عليّ بالإنجليزية هدية اللكنة ولكن صقلها التكرار ، أن أنهب معه إلى بيت قريب جداً من هنا ، وسوف أجد فيه بكراً يختم ربه إذا أردت ، أو امرأة متمرسة بصنوف الحب الأربعين وواحداً ، إذا أردت ، أو القصاص هندوسيات عاريات إذا أردت ، بثمن وغيص ، فلما اعتلزلت بأدب قال إنه يعرف أيضاً بيتاً قريباً جداً من هنا ، فيه غلمان «طازجون» كما قال ، تحت الأمر والطوع ، فلما رددت عليه بغضب إنني لا أريد شيئاً قال إنه يمكن أن يغيّر العملة التي ممي ، دولار أو إسترليني أو مارك أوفراتك أو غيرها ، بالروبية الهندي بسم أحسن من البنك بكثير ، فقلت له وأنا في غملي الغضب والحب المقتنّد إنني سوف أضطر بعد الآن إلى أن أنادي البوليس ، قال لي دون غضب وبحنكة للحرفين : «السلام أليكم ورحمة الله» ومضى بهلوه .

رجعت إلى «تاج محل» الذي غفقت أضواءه وأصواته الآن .

كان ألم مرض الحب يمزقني ، حرفياً ، ولم أكن أملك أن أرد الدموع ، للأسف . عند أول ضوء طلبت القلور في الغرفة . وأكلت بشهية للمفرويين والمحرزين : عينا البيض المغلي المدورتان الصفراوان عائمتان ، وسط البياض ، في الزيت النعم ، ورائق الكورن فليكس للحمصة الرقيقة غارقة في الدن السخن وقد انتشرت فيها حبات الزبيب البني لدنة الجلد ونثرت عليها مسحوق السكر الأبيض الذي قاب على القور ، والعسل الذهبي لزج القوام ورقراقاً ، ولهظة مري القراولة في طبق صغير ملوّن وقد خامرتها حبوبها الدقيقة السوداء ، فضلاً عن التوت الساخن ، وإبريق الشاي القضي الضخم الثقيل نصبّته السائل الأصهب «دار جيلنج» العطر إرتوت بهقه قبل أن استطعم عذوته .

وجع الحب للمحبط كأنما استغزّ شهيتي للانتقام بالإفطار الباذخ .

عندما نزلت ، مبكراً ، لمحت «مطعم أبوللو» في الفندق ، المصايح الصغيرة على مغارش الموائد نقية البياض ، ضوءها مصفّر باعث على الحنين ، والتوافد العالية العريضة تتخلل من وراء زجاجها البواخر الراسية في الميناء ، من بعيد . مررت أمام «هواق البحر» وتناحت إليّ أصدااء الموسيقى الغربية الخفيفة تتراوح من ترجيعات الموسيقى الهندية تصل إليّ في بهو الفندق الرخامي الذي ما زالت تزين عليه وخامة الصبح .

بارحت الغرفة ٣٤١ التي كان على بابها لوحة نحاسية بالإنجليزية والهندوستاني «هنا نام جاجارين أول رائد فضاء» .

وقضيت معظم ساعات الصباح ، هدراً ، في مكتب مصر للطيران ، أنتظر في ملل لا يطاق تأكيد رحلي للقاهرة ، وأتأمل الكاتدرائية الرخامية البيضاء السامقة التي يتلها البر تغاليون ، فمخمةً باروكية الطراز ، عند نزولهم شواطئ الهند .

بعد كتابة هذه السطور رأيتها في حلمي تبكي بحرقه دون صوت ، هذه الدموع المتسالة نفسها التي انسريت إليّ عبر السنوات الطوال .

خرجت من جاتيات ، كان ليل نيودلهي مشتعلًا بحرّ جواتحي وحمياً الحب والأنوار المنصبة من مصابيح الغاز التي تضيء فوق الدكاكين الصغيرة والحوانيت الجواتية وفرشات البياعين وروائع البخور ونفت الجلد في الصنادل المشغولة المتكومة أمام أصحابها وهم قابعون مترهبون على الأرض تدخل معهم في لعبة المساومة التي لا بهجة في الشراء بدونها ، ولا معنى ، والكلام بالإشارة أو الإنجليزية للبسطة ولحبات الميون الذكية وشطارة التجارة العنيدة – ما أبعدنا عن صرخة النائم في قبضة كابوسه على وصيف يومباي .

فرغت من شراء الساري الحريري والجهان والمستكة والعندل الحريري والقمصان الحريري وزيت جوز الهند لزوم قميد الشعر وتطريته ، والباروكية من الشعر الأسود الناعم الطيعي – تُرى يكمن باعتها الهندية الصبيّة في قريتها البعيدة إذ تحلّت عن كثر أنوثتها التسدل الذي سوف ينوس على الكتفين العاريين ويسقط على الظهر المسرح الناعم يدغدغ فيه شهوةً للاحتضان كأنه يثير نفثةً من حرارة الأجسام الاستوائية الخارقة في طوفانات اللذة ، وعندما وقفت أمام البائع الغنّان الذي لم يعرض عليّ بضاعته – هي تُحفّ من الخشب المنحوت المنجور – نظر إليّ بكرامة الذي يعرف قيمة عمله ، ووقعت على الفور في هوى تمثال لإمرأة هي ليست من هذه الأرض ، هي إلهة وأرضية – مثل كل نسائي ، مثل إسرأتي الواحدة للعديدة – كانت روحها تضطرم بالحبيوة داخل الخشب الرمادي الأكهب الضارب إلى شبرة ترابية ، العقّد حول جبينها الماري ، نهدها الوافران متفجران بخصوبة لا تفيض أبداً ، وجهها المشغول بفن يلدني شعبي تاطق بأسرار قديمة وساذج الصنعة معاً ، وسراويلها للمخططة تحيط بفخيلتها وتنتهي بالخللخال الخشبي على القدمين الحافيتين ، في وجه التمثال مسحة أفريقية زرجية توحى لي بقتاع الإلهة شريرة وحنون مغوية ولا تُنال ، مبدولة ولا تُستهك قطّ ، في وقت معاً . لم أسامره ودفعت له ما طلب دون كلمة وقبّله دون كلمة ، بإعتزاز ودون دهشة ودون امتنان .

ومن جاتيت إلى شاتني شوك ومطلى بازار ، بعد أن هربت كوثوت سيركل . تصوت أنتي في الغورية أو دمنهور ، أو طنطا أو طشقند أيضاً ، أو فاس ، الدكاكين الضيقة الصغيرة المرتفعة على مصطبة صغيرة ، محتشدة بالأنسجة أو السجاجيد أو أنواع العطاراة والملافة والبقالاة ، صاحب الحانوت يعتمد سجاده الصغيرة يقفلاً متحفزاً وصبيانه منه غير بعيدين ، على حافة الدكان ، يمزجون على الزبون بالشاي المطر أو النرجيلة أو النعناع ، وسحابات البخور الخفيفة برائحة الورد أو الياسمين يمين بها جوّ اللطف والبيع والشراء والحكايات ، أو كأنني عدت إلى ألف ليلة وليلة وهل فارقتها قط ؟

بينما لاكتشي شاتنكر تشدو بهذا الصوت الإلهي الخصب نفسه الذي أحسنت أنه يصدر عن امرأتي عارية التهندين من وراء الحشب المتجور الترابي ، ناعماً وحنوناً وأثرياً سيالاً بشيق قديمي ، ذليلة الصوت تتساق مع ذليلة السيتار وورقة موسيقى الناي وصلصلة أجراس مرهقة كريستالية الإيقاع ودقات الطبل الهندية وإنابي أخلص من كل دنوية السوق وأعود إلى أشعار طاعور وإذا الغناء العلويّ النسويّ يترامى في روعي مع موسيقاه التي لا تفسأني وإذا بالراقصة التي تخطو على ساحة قلبي ، غلغلها القضي يتجاوب في حواري حميم مع قرطها المتفكي بسلاسله الصغيرة ومع حركة الأيدي المطايرة والأصابع الطويلة الرقيقة التي تحكي حكاية حب وموت ونشوة وفناء في لغة لا أعرف أن أفك شغرتها ولكني أحس مغزاها في صميم دخييتي ، أساور معصمها والحزام المتألق بماساته الكثيرة حول خصرها مع العنيتين المكحولتين وتقطعة الجبين الحمراء والشفاه المخضوية كلها تعزف موسيقاها على سلم يتجاوز الحسي ويستثير أشواقاً إلى أفق يراح مجهول ومزدحم بشوك المعاني الذي يخر الروح ويحفزها إلى نداء المستحيل كما تحفزها موسيقى أستاذ علي أكبر خان بأستاذ أمجد علي خان وغناء كيشوري أمونكار والفلاوات الساحر للباتلجت هاري براساد شاووراسيا ، وغمم العشق الذي يرهق أن يكون خالداً في صروح تاج محل صروح موسيقى القلب المصروح الحائر تحت ضربة للحنه وعدوان للحبة وشرود الأصفان وأنسيال سحابات الدموع .

لا تبارح مخيلتي صُور تلك العائلات المكومة فوق أوصفة بومباي ، العيال والنسوان والرجال في هدوم عكفة لا لون لها ، ناحلين كأنهم مجوفون من الداخل ، عظام كالعصي السوداء ، أمامهم صحون صغيرة وأوراق شجر فيها عجائن زهيدة بخسة مخضرة أو ضاربة إلى دكنة عكبة لزجة ، هذا طعامهم وذلك مقامهم .

أما رغام «نجاح محل» و«منار قطب» الشامخ وجدوان القلعة الحمراء السامقة ومبنى البرلمان الدائري الباذخ والمعابد رائعة للمعمار يرين عليها هدوء علوي فهي أيضاً وقائع الهند المبرحة .

قرأت الكاماسوترا وأدب التاترا، ورأيت اللوحات والتماثيل عارمة الشبكية، السيقان المتوفزة والأذرع المكتنزة والألفاء للفرعة وأنواع العناق والنشوة الجسدانية المشفية على روحانية خصيبة، أين منها ما يكاد يكون نفايات بشرية.. ما أشد إجماع هذه الكلمة...! - على أرضها بومباي ..

لكنني أقارن صروح الكرنك بحوالي العشوائيات في بلدنا ...

في ذلك التوقير الذي لا ينسى شهدت حفل «المشاعرة». تلك هي الكلمة بالهندوستاني وبالأوردية.. حيث سمعت الأشعار باللغات الهندية وترجمة بالإنجليزية للأشعار العربية، بالنغم العذب متهدج الأنثوية الذي تقن أدامه وهي وراء المنصة، أزعجت جدائل شعر طويل منسدل ليلي وحف، وفقت حافية، جسدها كأنما هو من تجسيدات معبد كاماجورا هو، في وجهها للدور خفيف السمة أبيل الوجتين ما يوحى بأن فيها بعداً أسطورياً.

وكان معي في تلك الليلة شاعر شاب هو أظهر عباس زايدي، أهداني مجموعة من شعر أعضاء «رابطة الكتاب الشبان» ويشكل ما كان وجهه أنيق السمة يذكرني بوجه منير رمزي، ترجمت لأظهر عباس زايدي قصيدته «الأيام مظلمة»: تحيط بكل شيء، مظلمة تحيط بها الكارثة، ترتطم الأجساد، والعيون تمزق الأركان الفرية، الأجساد الحية تسبح خلال دخان الشجيرات، تطلق، تبحث عن عالم جديد جري. إلى آخر هذه القصيدة.

يكاد أظهر يمتزج في فاكرتي الآن بشاعر شاب آخر هو سوريش كوكولي الذي ترجمت له قصيدته «أيقوري للوت»، ونشرت القصيدتين في جاليري ٦٨ ثم أعدت نشرهما في كتابي «عصيان الحلم» مع قصائد هندية أخرى. كأن الشعر والهند والفتان يمتزجان في روحي.

أهدتني أمريتا بريثام الشاعرة الرقيقة حزينة للحيا جميلة الإيقاع ديوانها «الوجود» مترجماً من البنجابية إلى الإنجليزية، لعلمي لا أنسى إحدى قصائده بعنوان «مؤامرات الصمت» أثر جمه الآن لأول مرة: «الليل نسمان، وهنا من كسر الصدر الإنساني، يسرق أحلامه، سرقة الأحلام أكبر الكوارث، آثار اللصوص، مطبوعة في كل شارع، في كل مدينة، في كل البلاد، لكن أحداً لا يراها، ولا أحد نظيره الصدمة، في بعض الأحيان قصيدة وحيدة تعوي، مثل كلب مصفد بالأغلال».

عندما عبرت من شط بومباي إلى جزيرة إيلقاندا ، كان القارب البخاري الصغير يخوض
بحراً من أشجان أخضها بالكاد ،
الآن إيزيس أفروديت رامة
ترفع رداها الهيماتون
عن كتز أنثويتها الخفت للشيق
بين فخلين هما عمودان كورتجان
في قلب الأمواج
تحملها فيلة المغمورة في الشجن

لكن الأعمدة الكورتية - بل المريدة الديونيزية - تبدو دفيعة وخافتة قليلاً وعلى المقاس
البشري ، أما تجسدها الهندية عارمة الشهوة فهي فوق الإنساني ، أو نكاد ، بالمقارنة إلى الشبية
الإغريقية للنضظة في النهاية ، للحكومة بدقة نكاد تكون هتمية .

الغريب أن من عرفتهم في غمار العمل في التضامن الأفريقي الآسيوي : أنديرا غاندي
بجمالها المهيب الهادئ وحكمتها واتضاعها وهي التي كانت تحكم قارة إمبراطورية ، والسيدة
الجليلة راميشواري نهرو ، زميلة للهانغا غاندي في ملحمة التحرير الوطني الهندي ، في كهولتها
التي كانت تبدو حشة سريمة إلى القبول وهي تُكَن صلابة بطولية ، وبارين راي الشيوعي التملعل
الذي لا ينصاع لقيود حزبية ، مخف شاب طموح زوته في بيته في نيودلهي كأني أزور صديقاً
حقيقاً في الإسكتلرية ، ثم إمبراكاش باليوال الشيخ الرقيق خفيض الصوت ضاوي البنيان لكنه
محتدم ببران قدوة ليست خالية ، كأنهم يلوحون لي الآن كأنهم أقرب إلى عائلات بومباي الملقاة
على الأرصفة ، تقاوم القناء ، وتحدى عواصف داخلية هوجاء العنف ، في سكية القوة
الكامنة ، هم من ذوي رحمهم وكأنهم بعيدون عن المقاتلين الأشداء الذين لمجدهم في الملاحم
والأساطير ، ولكني الآن أنسا : هل كانوا حقاً بعيدين عن المارك النبيلة التي هي وحدها جديرة
بالمقاتل : المارك في سبيل الكرامة ، والحرية ، وبهجة الحيلة ، وجمال الشعر ، وحلم العدالة
الذي لا ينضب ؟

الهم الاجتماعي، متمثلاً في الفتنة الطائفية في الصعيد نجده مُلحاً وحاضراً بشكل كبير في روايتي «بين العنث» وليس بقدر محدود كما في قريتها «الزمن الآخر» و«رامة والتين»، فهل هذا يعني أن ضغط الواقع أصبح أكثر شراسة من أن يتم تهميشه وتجاهله لحساب الشعري والحسي؟

إنني موافق أن الهم الاجتماعي لم يلاحقني قط وهو موجود بقوة منذ «حيطان عالية» وإن كان بشكل غير مباشر. العين القاحصة سوف تجد ذلك بسهولة، وطبيعة الحال أصبح الهم الاجتماعي بالفعل من ثقل الوطأة بحيث يمكن له أن يفتح الأدب والشعر، بشكل أقوى مما كان يحدث، ولكنني أزعم أنني لم أتجاهل هذا الواقع أو أعشيه، لا في الأعمال السابقة ولا اللاحقة، ودليلي على ذلك في روايتي «تباريح الوقائع والجنون» وفي «صخور السماء» عن واقع «أخميم» في الصعيد في الماضي وفي الحاضر، وفي «طريق النسر» عن واقع الحركة الوطنية الثورية في الأربعينيات وما بعدها. لا أتصور أنني أهملت الوضع الاجتماعي أبداً، لكن ربما كانت تقنيات ورؤى الكتابة الجديدة، التي بدأتها منذ الأربعينات، من الجدة ومن الصدمة للدرجة أنها شغلت القارئ، خصوصاً إذا كان قارئاً متجلاً، عن رؤية ما تتضمنه وتفسره هذه الكتابة وهذه التقنيات من عكوف على الهم الاجتماعي. قد يبدو للقارئ المتعجل إنه ليس هناك عندي عكوف على تفاصيل الواقع الاجتماعي، على العكس، هذا غير صحيح، في يقيني، أعتقد أن إغفال هذا العكوف والمزعم بأن عملي ليس إلا نوعاً من البراعة اللغوية أو الفسرة السطحية، زعم مغرض وفاسد حتى التفتاح.

ومرة أخرى وأخرى يشور السؤال: هل «ميخائيل» في روايتي «رامة والتين» و«الزمن الآخر» وغيرهما هو معادل لإدوار الخركط؟

الإجابة لا بالقطع. لست مستعداً أن أوقع بإمضائي تحت ما يقوله «ميخائيل» ولا أن أنقمص

ما يحياه وما يمر به، لكن هناك بالتأكيد أوجه تشابه كثيرة. ولعلني مسئول أيضاً عن هذا اللبس المستمر، ومسئول عن عمده، لأنني أغلط بين وقائعهم ووقائعي، بين ما يحدث لي بالفعل وما يحدث له في الرواية، لكن ذلك على سبيل التسمويه الفني، ليس هناك تطليق وإن كان هناك تشابه، لكن هناك أيضاً اختلافات أساسية كثيرة بين الشخصية الروائية وبين كاتبها.

ومع ذلك فإن اسم «مبختاتيل» لم يذكر قط في رواية «مبين المعطش»، ذلك لأن «مبين المعطش» هو السفر الثالث من الثلاثية أو الرباعية باعتبار ما سيكون، لأن الرواية التي أكتبها كتابةً داخلية، سرية، وأحتشد لها على نحو ما، لعلها في السفر الرابع بعنوان «عقيدة الجسد»، باعتبار أنقص لم يعد بحاجة إلى ذكر اسم شخصية رئيسية فيه، لأن كل شيء يوحى إلى السافرين السابقين بحيث لا يمكن إغفال توحد الشخصية الروائية في الأسفار الأربعة باعتبار ما سيكون.

وعلى ذكر الكتابة الداخلية أو الكتابة عن الذات فقد أصبحت «كتابة الذات» التي تحصر الهم فيما هو جسدي، عبارة شائعة الآن. ليست كتابة الذات جديدة، هناك معيار لعلّه بسيط جداً، هناك كتابة الذات المختلفة على نفسها التي تحصر همها في ذاتها حصراً، وتغفل أو تنمى عما يقع خارج الذات، وهو مستحيل، أقول لمن يدعون إنهم يكتبون كتابة الذات إن هذا مستحيل، مستحيل، مستحيل، كتابة الذات - على سبيل المحصر أو القصر - غير ممكنة، لأن الذات لا وجود لها إلا في الآخر ومع الآخر، سواء كان الآخر هو المجتمع أو المرأة أو الكون، أو الأسئلة الكبرى أو القضايا الصغيرة الكبرى، كلها معجونة بلحم ودم الذات، كلها قائمة في داخل الذات، شاء الكاتب أم لم يشأ، لا وجود لوهم اسمه الذات منفصلاً أو مبتوراً عن الآخر، والآخر كلمة عريضة تشمل كل تلك المقومات التي ذكرتها، إذن هناك الكتابة التي تعنى بالمعكوف عن دخیلة أودواخل الذات، لكن هذه الدخائل الجوفائية تخترق بطبيعتها وبالضرورة على المقومات البركائية أو الخارجية، تحتوي على موضوعية العالم، وعلى قضايا المجتمع، تحتويها بالضرورة، لأن الذات - كما قلت - لا وجود لها مبتورة عن الآخر، هناك ما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» هذه المنطقة هي المساحة التي تتلاقى فيها الذاتيات المختلفة، أي هي الأرض المشتركة التي تجمع بين الكاتب والقراء، بين بعضهم بعضاً وبين الذاتيات وما يمكن أن نسميه «الموضوع» أو «الخارج»، هذه الوحدة متماسكة ضرورية التماسك، وهم كتابة الجسد منفصلاً عن قضايا العالم. أكثرها يوضح، ليس هناك ما يسمى بكتابة الجسد أو الذات مبتوراً عن العالم، العالم داخل الذات، ولا وجود للذات إلا بالعالم، الصلة بين الذات والعالم، بين الذات والآخر، بين «الأنات والأنت»، صلة وثيقة ومتشعبة وحميمة لدرجة أن الفاصل بين مقوماتها يؤدي بالضرورة إلى إغفال الكتابة

وربما إلى زيفها وربما إلى عطشها وفسادها .

يوجد في أعماله جس صوفي فطامنا ألباً إلى الصوفية؟

الصوفية من الحالات الإنسانية القلّة التي لها سحرها ومصداقيتها الأساسية ، لأنّ الصوفية تعطي ما أتكلّم عنه ، أي ما يمكن أن نسميه حلول العالم في الذات وحلول الذات في العالم ، العالم طبعاً بكل ما تحوي هذه الكلمة من مقومات . ليست الصوفية هي التسكّ والخرق الملهله والتطويح بالرأس في حلقات الذكر ، هذه صورة متردية عمّا آلت إليه الصوفية ، وصورة متردية من ممارسات معينة تساعد على تخلّق الوجد الصوفي مثل الرقص الصوفي والإنشاد الصوفي ، هي في صورتها المثلى تقنيات أو وسائط لخلق وتحفيز هذه الحالة من حالات الوجد الصوفي أي ذلك النوع من الاتحاد بالآخر على إطلاقه ، الآخر الذي يمكن أن يسمّى المطلق والذي يحتوي هو أيضاً على العالم وعلى الذات بطبيعة الحال .

لعمري كنت قد أسست لفاهيم نقدية مثل «الحساسية الجديدة» و «الكتابة عبر النوعية» و «القصة القصيدة» . أسأل الآن أحياناً ، ما هو أثر هذا الاتجاه التأسيسي على الأدب؟

أصوّر أساساً أنّ هذه المفاهيم ليست إلا اقتراحات أو تأملات مطروحة وليست تقارير نهائية مغلقة على نفسها وهي قابلة للنقاش أو التعديل أو حتّى الصواب والخطأ ، كما ينبغي أن يكون ذلك في كل اقتراح نقدي ، هو اقتراح قابل للمحو ، ومبني على استقراء لأعمال أدبية قائمة ، لست إذن مفهومات مسبقة ولا مفروضة من عل ، وإنّما هي مستخلقة أو مستنبطة من كتابات موجودة ، سواء كانت كتاباتي أو كتابات غيري ، ومن ثم فليست للسألة مسألة أثر هذه المفهومات على الكتابة وإنّما مصداقية هذه الاقتراحات ، وبطبيعة الحال لعل هذه «المفهومات» الاقتراحات قد وجّهت اهتمام الكتاب الشبان إلى هذا النوع من الكتابة ، وهو أمر أرحب به ، لكنه في النهاية يتوقف على عدّة أشياء ، وليس على تطبيق متصاع لهذه الاقتراحات ، يتوقف على ثقل الفكرة ثم صياغة العمل الأدبي ، أو الفني بمقدرة وموّة ، المهم الفكرة الذاتية التي تنشأ عن موهبة حقيقية وصدق حقيقي ، هذا هو المعيار المستمر في كل عناصر العمل الفني ، وهذا لا ينهي إليه إلا عامل النقد وتذوق جمهوره من القراء ، وثبات العمل أمام الزمن ، وهو الثبات الذي أسسبه وما زلت أسميه «الحداثة» . الحداثة هي مقدرة العمل الفني الكامنة على أن يبقى بغض النظر عن كثر السنوات والحقب لأنّ فيه قيمة بالغة ، قيمة تساؤل وصدق وقيمة موهبة حقيقية ، قيمة أفاق مفتوحة باستمرار على مستقبل ما .

في هذا السياق لفت نظري بالفعل كثيرون من الشعراء والكتاب الجدد، مسألة الجليل مسألة تخفيض للنقاش، وهو مصطلح مرن، يعني ظاهراً أو موجة أو حركة متقاربة السمات متواشجة الملامح، أنا أولاً لست بتأقّد مضرّع للغة، أكتب نقداً وكأنيّ عمل إبداعي. فكتاباتي النقدية هي، فيما أرجو، كتابات إبداعية، فيها كل حركة العمل الإبداعي، عندما أذكر أحداً لا يعني ذلك أنني ألهمط حق آخر، وعندما أكتب عن أحد لا يعني هذا حكماً بالقيمة.

أعود إلى ما يثار كثيراً عن اعتمامي الشديد باللغة هل هو انسياق وراء جمالياتها وفنتها؟ ألا يؤدي ذلك إلى الوقوع في فخ سيطرة وقيادة اللغة بدلاً من العكس؟

هذا السؤال كله مغلوّط من البداية وقائم على خطأ في الحركة الثقافية. في فترة ميّنة وُجد عدد من الكتاب حوّدوا القراء على قراءة لغة لا أريد أن أقول سهلة بل هي لغة مسطّحة وكلها قوالب، ولا تعني بأن تلصّب الشحاماً عضواً صمّياً بما تقول، هي لغة اكليسيهات، أجيال وراء أجيال من الكتاب وخاصة في القصة والرواية فعلوا هذا، أصبح القارئ يتوقّع ذلك. ليس عندي شيء اسمه اللغة وشيء آخر اسمه محتواها وممتلأها ومضمونها، فهي كلّها واحدة. عناية الكاتب بتقنيّ حقيقة ما يكتبه من داخلها، بمعنى تتبع الظلال، وجود الفكرة، الخلجة، العاطفة، العلاقة، هذه العناية تعني بالضرورة عناية لغة وتفرقة أساسية بين كل مفردة وأخرى، واختياراً دقيقاً لهذه المفردات التي لا وجود لها في ذاتها وإنّما وجودها فيما تنصهر فيه من مضمونها. طاقنتها وشحنتها. المسألة ليست جمالية لغة، نجد في كتاباتي مساحات من السرد في لغة تكاد تقرب من لغة الصحف السيّارة وهو عمل مقصود، هذه طبقة من طبقات السّلم الموسيقي للغة، ومن حسن الحظ أنّ اللغة العربية لغة فادحة بل فاحشة الثراء، وسلمها الموسيقي متنوّع، وليست فيها مفردة ميّنة، المفردة فيها، ترف بالحيلة بقوة، لو وضحتها في سياق معاصر تصبح معاصرة، أما في سياق قديم فتصبح قديمة.

في كل شغلي من أول «حيطان عالية» وحتى «صخور السماء» و «طريق النسر» المسألة ليست مسألة موسيقى فقط، وإنّما الموسيقى يلحاحاتها، هذا هو المهم، لكل مفردة معنى معجمي، ولها في نفس الوقت يلحاح أو حالة أو إشباع، لا بد للكاتب والقارئ معاً أن يعرفاه معرفة اليقين، ويستشعراه أو يحسّاه حسّ الحسّس اللين، وبالتالي لا يوجد غشية من الوقوع في فخ اللغة.

سؤال آخر يوجه إليّ أحياناً هل يمكن القول إنّ هناك كتاباً إصوّريين؟

لا أعرف. لا يصح هذا ولا يجوز، ولا أحبه ولا أفتنه أبداً، ولا أفرح له على الإطلاق بل أحزن لماذا؟

المسألة ببساطة لأنني أحب أن يكون لكل كاتب أسلوبه الخاص، بطبيعة الحال هناك من يفعلون في هوى كتاباتي، وهو ما أعترض به اعتزازاً عظيماً بلا شك، لكنني أريد من الكاتب الذي يقع في هذا الهوى أن يجاهد ويصارع، وأن يخرج من هذه الجائدة بصوته الخاص المتميز، فإذا دخل في هوى الصوت أسفاه أو نعمات بعيدة عن أعمالي ألعاً وسهلاً، لكنني لا أحب أن يكون هناك كتاب إدوريون، ولا أفرح بذلك بل العكس.

تُشر أعمالي، وخاصة الشعرية منها، في فترة زمنية متأخرة عن تاريخ كتابتها، هل كان ذلك خشية من سطوة الواقع الأدبي وقتها وعدم تفهمه لكتاباتي؟

لا أخشى شيئاً أو أحداً، المسألة أعمق من ذلك، ربما يكون إحساسي أنّ هذا الشعر عزيز عليّ، أو قريب إلى قلبي جداً بحيث لا أريد أن أخرجه على الفرقة والناس، أريد أن تظل له هذه المكانة من القرب من القلب. ما حدث هو أنّ استلهام اللوحات التشكيلية عند أحمد مرسى أو عدلي رزق الله، أوجد نوعاً من التشابه، وجدت أرضاً مشتركة بيني وبين هذه الأعمال، فكتبت «الأويلات» و«مسرنتي أجنحة طائر» ووجدت أنه من الممكن في هذه الحالة أن يشاركني القراء في هذه المنطقة من الشعر، هذا هو السبب.

دليل أنني لا أخشى سطوة الواقع أنني كتبت «حيطان عالية» في وقت كان كل التيار ضدها، ونشرتها في وقت ارتفع فيه هذا التيار إلى ذروته، وقت الكلام العريض جداً عن الواقعية الاشتراكية، والواقعية الاجتماعية، أنا أزعّم أنّ «حيطان عالية» هي الواقعية الحقيقية، وليست الكتابات الفجة التي كتبت تحت شعار الواقعية، توجد طبعاً كتابات موهوبة وحقيقية كتبت تحت هذا الشعار، لكنها تتجاوز هذا الشعار.

ستجد أنه في كتاباتي ليست هناك حسابات لما يتجاوز متطلبات ومقتضيات الفن، وهي وحدها كافية بصرامتها وقسوتها وعلويتها في الوقت نفسه، أنا ضد تملق الرأي العام، ضد الكاتب الذي يتملق الجمهور وللجتمّع أو يتصاع للرأي العام بحجة أنّ الأدب لا بد وأن يكون قريباً من الناس، هذه حجج زائفة كلها، القارئ يفهم ويدرك، ويحس إن لم يكن بكل أبعاد العمل الفني المرتقب، فهو على الأقل يدرك ويتلوى بعضها الذي يصل إليه، أزعّم أنني أكثر إيماناً بالجمهور ممن يدعون أنهم يكتبون للجمهور.

يعتبر عام ١٩٤٨ نقطة تحول أساسية في حياتي. اعتقلت في ١٥ مايو من هذا العام لمدة ستين تقريباً في معتقلات أبو قير والطور في عهد النظام الملكي، وقبل المعتقل اشتعل ذهني ووجداني بقضايا بلدي وبظلم المستعمر، فخرجت من المعتقل وكلّي روح قتالية تضالية. بعد جلاء الاحتلال البريطاني عن مصر وفي عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر وبالتحديد عام ١٩٥٥، انتقلت إلى القاهرة وعملت مترجماً في السفارة الرومانية حتى عام ١٩٥٩، وفي نفس هذا العام عملت بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثم في اتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين حتى عام ١٩٨٣ واستقلت منهما بعد أن شغلت منصب السكرتير العام المساعد في كلتا المنظمتين، ثم تفرغت تماماً للكتابة. سافرت إلى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا في رحلات عمل، وشاركت في إصدار وتحرير مجلة «لوتس» للادب الأفريقي الآسيوي، ومجلة «جاليري ٦٨» وعدة مطبوعات أخرى.

خلال نصف قرن أو أكثر هي مدة انغماري في الحقل الثقافي، لا يمكن إيجاد حصاد هذه السنين في كلمات، حرصت على التنوع في عملي الثقافي، فخطت مجالات متعددة، شُغلت بالترجمة وترجمت ١٧ كتاباً منشوراً في القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع، كما ترجمت عشر مسرحيات طويلة وأثني عشرة مسرحية قصيرة، وقدمت تسعة وعشرين برنامجاً إذاعياً طويلاً وشاركت في برامج وندوات ثقافية كثيرة، ونشر لي عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث في للجلات الأدبية المصرية والعربية.

الأثني .. الاسكتلندية .. الماوراء: هذا ما عبّرت عنه في ديوان «لماذا؟ قصيدة حب»، الذي يعتبر بمثابة رحلة بحث عمّا يمكن أن نطلق عليه «الحقيقة»، اليقين المطلق، اعتبر النقد هذه القصيدة محاولة لتحتلّي الأثني، محاولة من الشاعر أن يجمع البحر، أن يمسك به كله في قبضته.

حاولت أن أركز في هذه القصيدة على أسئلة لماذا ؟ حول الأثني وحول الأماكن الموثقة ،
باريس ، الصحراء ، الصعيد ، الاسكتلندية ، الأثني تشغل حيزاً كبيراً ولكنها ليست مغناطيس
الرحلة أي نهايتها ، أو مستقر القلب ، بل هي التي تتيح الوصول إلى ما وراء التوحد معها ، فهي
جسد يُشتهي ، ماضٍ دائم الحضور ، أسطورة أبدية متعقدة الأبعاد ، إضافة إلى كونها حقيقة
سيكولوجية ودية إلهام في ذات اللحظة ، بدأت ديواني بالإهداء إلى الحبيبة والمهمة التي أدين لها
بالنور وبالظلمة التي تهدم أسوار روحي في زلزال الحب ، (النور - الظلمة) هذا الثاني الخالد
يُمثلان شقيّ العالم وجانبي الروح ونصفي الوجود ، يتجسّدان بها ولها ، فهي جسد مشتهي وهي
روح وأسطورة في الوقت نفسه :

«قبلة مشتهية لن تتحقق أبداً

على وجنة ناعمة

أو بين شفتين مفتوحتين للحنان»

ولكنها ليست ببساطة مجرد جسد .

«بالأس حلمت أنّ رأسي للجزوز

يتدحرج على فخلحك المرتفعتين»

معظم أعمالها الأدبية تتعامل مع المرأة وكتابتها الأسطورة ، المرأة بالفعل أسطورة مختلفة
الأبعاد تماماً كما يصفها «ميكائيل» في «رامة والتين» : ليزيس . . إلهة الحب القديمة والأولى
والدائمة ، العذراء أم حوريس أم للسبح وستا الطاهرة . عشتروت برسيغون هيرا ديمير أفروديت
جماع المرممات ، الجوهر غير الفاني الزراعية الألوان المثلثية للخصاب .

أضفت إلى هذه الأقوال معاني أكثر : تولد المرأة وتقدسها وتؤكد جسدانيها وأرضيتها في
الوقت نفسه . في قصيدة «على نهر الأردن» :

«هل كان هذا الديك الفخور للحندي

إرهاباً مستلقاً بديك آخر

كان شاهداً على أجمل نشوات جسدي

وعلى استمرارات روحي

بين أحضان حثبور رامة المغوية

طلعت لي من حافلة بحيرة قارون»

ارتباط الأثني بالأسطورة وبالجانب الإلهي فيها بشكل أكثر تحديداً، إنما يكسبها صدق الحقيفة الأبدية التي لا شك فيها، حتى إن اختلفت أشكالها، إلا أنها حقيقة موضوعية قائم وجودها عارج الذات وفي الوقت نفسه داخلها، أي أنها لا توجد فقط كأسطورة بل حقيقة مكتفية بذاتها تتغلغل داخل اللاوعي الفردي لتتوج نفسها حقيقة سيكولوجية داخل ذات وعي الشاعر، هي أبداً كان اسمها .

«رامة نعمة نوريس أبداً كانت أسماؤك

حتنور ليزيس ليليث حشائر إينانا

أي قلتي الأخرى

ما زلنا غريبين»

عاصرت وشاهدت التطورات التي طرأت على الأمة العربية قديماً وحديثاً ومن خلال هذه الرؤية أجد أن الثقافة كلمة عربية جداً، الواقع الثقافي لا يمكن فصله عن الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي . كلنا نعرف أن كل هذه الأوضاع أصبحت سيئة بل متردية تنقصها قيم أساسية كالحرية والديمقراطية والعقلانية والحوار ، واقع ترتفع فيه موجبات الظلمة والتعصب والانغلاق تحت الستار الديني ، ولا شأن للذين بهذه الموجات الرجعية ، لكن أرى لحسن الحظ أن الإبداع في ميلادين الرواية والقصة والشعر والتقد الأدبي وصلت للعالمية وتفوقت على بعض الإنجازات الغربية والشرقية ورغم تردّي وتحذر الوضع السياسي إلا أن الثقافة أثبتت عدم ارتباطها أبداً بالسياسة ولم تتأثر بهذا التردّي والانحدار .

إن الارتباط الألي بين الواقع السياسي والثقافي ليس قائماً ، ودخل هذا الواقع السياسي المتردي هناك عمل ثقافي متميز ومتقدم بكثير عن الوضع السياسي ، ورغم محاولات السلطات الحاكمة في معظم البلدان العربية لتهميش وإغفال الثقافة والعمل على تضليل وعي الناس ، وتغيب إدراكهم بوسائل التسليّة القمجة ووسائل الإعلام الجماهيرية ، لم تسقط الثقافة فريسة لهذا التهميش ، وبقيت تقاوم وتقدم .

في ظل ظاهرة العولمة وهيمنة وسائل الإعلام الحديثة على الفكر العالمي كله ، خاصة الهيمنة الأمريكية وسلطة القطب الواحد التي تسعى إلى طمس هويات وثقافات المجتمعات الأخرى ، لا

أرى الصورة قائمة بل أرى ما يشير إلى تغيير أساسي تقوم به الطليعة المثقفة الحقيقية التي لا تدلس لصالح السلطة، أعتبر المثقّف الذي يتبع السلطة يخون ثقافته ويخون نفسه، وخسارة فيه اسم مثقف، دعنا ننظر للغد بأمل أفضل.

هناك هذا الأمل والليل أن جماهيرنا رفضت التطبيع مع إسرائيل ورفضت دعاوى ومحاولات الهيمنة الأميركية، بالرغم من سطوة وسائل الإعلام، وإذا كانت بعض القيادات تهزل وتجري وراء إسرائيل، فإنّ النخبة المثقفة والجماهير معاً ترفض التصالح مع العدو وترفض طمس الحقوق وترفض حيلة الأمركة.

قد يكون من الضروري تشكيل هيئة ثقافية تكون لها صلاحيات فاعلة تصلح من واقعنا الثقافي العربي، أما أن تكون لها سلطة فلا، ولكن يمكن أن تشارك في صنع القرار، وهذا ما نحلم به، ولكن هناك شروط طويلة من أجل الوصول لذلك. لم يتفلسف المثقفون أبدىهم من هنا، وعلى مدار سنوات طويلة وهم يحاولون، نعرف أنّ القيادات السياسية لا ترحّب بل وترفض هذه الأفكار والانجازات، لكن هناك جهوداً مستمرة، خاصة في مصر من أجل تكوين جبهة المثقفين المستقلين استكمالاً لجهود سابقة في هذا الميدان.

القولُ الشائعة أنَّ هذا زمن الرواية، قولٌ مقنونة ولا داعي للقول إنها عرجاء، لأنَّ زمن الشعر هو كل زمن، أضف إلى هذا أنَّ الشعر في مصر تحديداً ظاهرة طالما تعرَّضت لتجاهل وحين نقدي وإعلامي سواء في داخل البلد أو خارجها، إنَّ الشعر في مصر وفي البلاد العربية على السواء يوجع بتباركات وإبداعات لا يمكن وصفها بأنَّها مشاريع شعرية مقنونة، وهناك إنجازات شعرية قوية تستلقت النظر وتحمل من التحقق أكثر مما تحمل من الوعود.

يُردُّ على ذلك أحياناً بأنَّ الشعر يعيش عزلة لا تعيشها الرواية، وأنَّ هذه العزلة تجسّد مأزقاً يعيشه الشعر في التواصل ويرجع الكثيرون جذور هذا المأزق إلى أسباب تعليمية وإعلامية.

لا أنفي الأسباب التعليمية والإعلامية ولكن السبب الأعمق وراء كل هذا هو مسألة هامة جداً وهي تغيّر دور ووظيفة الشعر، فجوهر الشعر العربي أصبح مختلفاً، عشنا الوضعية الشعرية على مدى خمسة عشر قرناً، هذه الوضعية التي عرفتنا بالشعر كظاهرة احتفالية ودرامية تُلقى على جمهور الشعر، كان ديوان العرب كمرادف قديم للإعلام والإعلان التليفزيوني وبالتالي كان الاحتفاء بوصول القبيلة إلى دائرة الضوء وذروة اللجد حيث أصبح لها سفيرها الشعري والمتحدث عن أمجادها فكان «شاعر القبيلة» الذي يدهو لها دعاوة شعرية - ليس دعاية - فيروج لمآثرها وأمجادها الأمر الذي أثر تأثيراً سلبياً على ما أسماه الدكتور متنور «الشعر المهموس»، أما الآن فقد أصبح الشعر الجهيري الخطابي والدعائي والإتشادي العمودي في العادة والذي يقال في المناسبات المحددة لا يلقى إلا اعتماداً محدوداً، حلَّ محله الشعر الحقيقي الذي يقوم على أساس خبرة حسيمة ومشاركة حقيقية بين النص الشعري والمتلقي في جو يخلو من الاحتشاد الاحتفالي والجماعي.

إذن فليس الجمهور الذي يتلقّى الشعر الآن، هو الجمهور الذي كان على هذا النحو من

الكثافة التي شهدتها الشعر العربي طوال تاريخه وحتى الثلاثينيات ومن ثم فهناك إحساس عام بالاحساس جماعية، في حين أن الشعر الآن معني بالتسلح بأدوات جديدة بحثاً عن مثاق جديد في محاولة لبناء أرضية ثاقبة جديدة، ومن ثم استعادة وضعيته التاريخية. هناك فترة تخلق لعافية شعرية جديدة.

يقال أن الشعر العمودي والاحتفالي ما زال يجيد من يقرأه وشعر الثلاثينيات يجيد من يقرأه وحتى قصيدة النثر كوكت جودتها وخلقت أرضية تلقى بها. ولكن مسألة التلقي والمتلقي كلمة عامة. ليس هناك متلقي محض أو تلقى مضمّن فالتلقي بالفعل ما زال موزعاً على أكثر من مستوى، ولا يقف عند مستوى عام. في تصوّر أن التجربة السبعينية - رغم رفضي لفكرة التجايلة - قد حققت إضافة فعلية في هذه المسيرة لم يقف تأثيره على المرحلة الخاصة بها فقط وإنما امتد إلى المراحل الزمنية الشعرية التالية عليها، فكانت ظاهرة شعرية مستمرة ومتصلة، تبرزت بفرورها على التقاليد فيما أسميته بالحساسية التقليدية، أصبحت هذه الظاهرة هي البشير وفي رأي البعض النظر بالحساسية الجديدة والحداثة. هذه هي النقطة الرئيسية التي يمكن القول أن أي تطور لاحق قد قام على أساس ما أرسته من قيم شعرية. لست متفقاً مع الزعم القائل بأن كل جيل يحدث انقلاباً، وما يقال عن إن التسعينيات قد أحدثت انقلاباً واقتحاماً، إلى أعر ما يستتبع هذه من مسميات، ذلك قد يدعو لإعادة النظر، حتى قصيدة النثر فإني أعتبرها تطوراً لما قدمه السبعينيون، فقد ضربوا بهمّ شوطه أو قصر.

قلت قبل ذلك رأياً واضحاً في هذا، وقد أعيد النظر فيه وقد استمر في الإصرار عليه، وهو أن صلاح عبد الصبور وحجازي وأمل دنقل هم غسق الحساسية التقليدية، وأعر إضاءاتها، فلم يكن عندهم نمرّد أو كسر للمقالب والرؤى «التقليدية» أو الكلاسيكية. واصلوا تجارب «أبوللو» مع بعض التطوير، «أبوللو» فعلت وقدمت الكثير ولكنها ظلمت نقدياً، فلقد حققت تراوح الغاية والوزن غير محاولاتها فيما يسمّى «بالشعر المنثور»، أما محاولات مرحلة عبد الصبور وحجازي ودنقل وغيرهم فقد انحصرت في تحقيق تنويعات على العمود التفعيلي، ليس كسرهما تماماً، هذا الكسر حدث في السبعينيات.

لست «ناقداً». ما أكتبه يقترب من حدود الرؤية النقدية الإبداعية. أحبر كل عمل لي مغامرة في حد ذاته سواء في القصة أو الرواية أو الترجمة أو الشعر، لكن كتاباتي الرئيسية تنحصر في الرواية والقصة والشعر ونأتي الترجمة ومن بعدها النقد في المرتبة الثانية، لكن هذا التنويه الذي

أكتبه ومجديني حرصاً عليه مقصوده به أنني لا أخذ سمت الحكم الفاصل أو القاضي الذي يقرّ على نحو قاطع حقيقة ما، لا تقبل الجدل، كل ما أقدمه من رؤية نقدية تخضع للجدل، يمكن اعتبارها مقترحات نقدية أو دعوة للقارئ لمشاركتي في التلويق والتلفّي على طريقي وله أن يرفضها أو يعيدها أو يقبلها. ما يندرج من مقولات تحت مسمى النقد الانطباعي أو الانطباع النقدي لم يعد مقبولاً الآن، فحتى الانطباعات الفنية هي نقد متخصص طالما كانت مدعومة بحجج ومستندة إلى أدوات معرفية.

إنني إذن أكتب الشعر أو القصة ولا يؤثر ذلك على اختياري، ولا يخلق نوعاً من الانحياز الذي يطغى على "حيادية" الناقد. إنني كمبدع لا يخلق ذلك لدي نوعاً من الانحياز للبناء على ما لا يستحق، لكن الانحياز يؤثر في اختيار النص أولاً، وقبل البدء في نقده، وعند النقد يختلف الأمر تماماً حيث يتحرك هذا التراكم الإبداعي لصالح آلية النقد ذاتها للنص والقبض على تفاصيله وليس التعاطف المسبق، أتصور أن أحسن النقد هو النقد الذي يقوم به مبدع في أي مجال، إذ أن النقد عملية إبداعية وليست عملية تلقينية أو تعليمية أو عملية إلقاء أحكام مجردة أو تقييم بارد بل هو التحيز لمنهج ورؤية. من أكتوى بنار الإبداع أقدر الناس على فهم النص وتقييم عناصره، ولعلنا نلاحظ ذلك أيضاً على طبيعة الطرح النقدي والصيغة النقدية حيث تنقف على ما يشبه التماهي مع النص ومعايشته.

في إحدى الفترات كان عندي احتشاد للتجربة الروائية والقصصية - على الرغم من أنني بدأت شاعراً - واستغرقت هذه المرحلة فترة طويلة ثم جاءت مرحلة الاحتشاد النقدي التي لم تكن طارئة أيضاً، أما الترجمة فلقد كانت نوعاً من العمل الإبداعي الذي ينبع عن نفس دوافع الكتابة القصصية والشعرية، كانت بمثابة السعي نحو المعرفة والتفتح بجمال ما، والرغبة في مشاركة الناس في هذه المنفعة، هذه المرحلة جاءت من بعدها مرحلة القصة والرواية بعدما اجتازت شوطاً بعيداً من الاختصار والتخلّي الداخلي فيما يمكن تسميته بالكتابة السريّة والروحية والداخلية.

لا أتدخل في تنظيم هذه اللحظات التي ما إن تستنفد إحداها أغراضها (ولعلها لا تُستنفد قط) حتى تبدأ الأخرى - تلقائياً - احتشادها الخاص وكأني متصاع لهذه الرغبات الثقافية.

مشروعي الشعري - كما يقال - لم يزل بل كان موجوداً طوال الوقت، القصيدة كبنية وككيان مستقل ظهرت وتبدّت بين حين وآخر نتيجة للتجاوب مع أعمال تشكيلية معينة لعدلي رزق الله وأحمد مرسى وسامي علي، ثم حرصت علي فصلها وجعلها كتابات شعرية مستقلة

بلاتها بعيداً عن مجاورها مع ما هو تشكيلي محض، لم يكن هناك انقطاع عن مشروع الشعر، ولم تكن قصيدتي فعلاً طارئاً، بل كان داخلها في نسيج المسيرة الخاصة بي.

لا شأن لي بما قد يقال إنني لست معروفاً كشاعر. لأننا لا يعرفونني كشاعر؟ فليقرأوا. ولو كانوا قد قرأوا الروايات بدقة لاكتشفوا في ذلك، استحضاراً أو استهجاناً، أرحب بما كتب ظلماً استند إلى حجة نقدية وإبداعية لكن عندما يأتي شاعر من الدرجة العاشرة ويقول إن ما أكتبه من شعر كلام فارغ فهو لا يستحق الاهتمام بالمرّة، أرحب بأي اختلاف ليس على الشعر فقط ولكن على كل ما أكتب من قصة ورواية ونقد وترجمة، الاختلاف يدل على تحقق ردود فعل ولكن ليس معناه التطاول وإطلاق الأحكام على عواهنها.

ثم توصيف لبعض من رواياتي وقصصاتي بأنه يسيطر عليها مناخ كنسي وتدور في مناحات وأسماء قبطية وكان الأمر يبدو نكريساً روائياً وقصصياً لهذه المناحات وتلك العلائق.

هذه الاتهامات ضرب من العبث والهراء أو هو ضرب من العصبية والغباء وملح من ملامح استهزاء الجور المترقي الذي تعيشه البيئة الثقافية عندما بما تضم من بعض العناصر التي تتمسح بالقيم الإسلامية، إن رجلاً قضى حياته ماركسياً وتروتسكياً ومناقضاً عن العقلانية، كيف يُصوّر مكرماً لقيم طائفية أو مسيحية، أنا علماني قلباً وقالباً، ولست دينياً بالمعنى التقليدي، بالعربي القصيح.

واضح؟... أظن واضح... لكن المشكلة أنه حينما أكتب عن ميخائيل وشنودة وصموئيل كأنه من المفترض ألا أتحدث عنهم أو يجب ألا أتحدث عنهم وكأنهم غير موجودين، وهل ورود مناحات وأسماء قبطية في عمل ما يدل على نوع من التحيز الطائفي للقيث والدميم وكان الوضع الطبيعي ألا أتحدث عن القبط، لأننا؟

♦ لا امتلاك مشروعاً أدبياً فأنا لم أقرر شيئاً بعد ..

ظهرت الترجمة الفرنسية لروايتي «يا بنت اسكندرية» بعنوان «حسانوات اسكندرية». مما قاله عنها مترجمها لوك باريليسكو إن الرواية متتالية من الحكايات والذكريات توحد بينها نغمة رئيسية مشتركة، تنمو وتساعد فاعل الألق البحري للاسكندرية. بالمناسبة عاش لوك باريليسكو في مصر وتونس عدة سنوات وحصل على الدكتوراه من السوربون في تاريخ مصر الحديث وهو الذي ترجم للفرنسية «ترايبها زعفران» التي صدرت في طبعة جيب شعبية بعد أن نقلت طبعاتها الأولى، وقد ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والإيطالية والإسبانية والسويدية واليونانية.

نشر كلود ميشيل كلوتي في «الفيجارو ليترير» مقالاً حافياً عن «حسانوات اسكندرية». مما قاله: إن هذا الكتاب له صيغة الحكايات العربية ومنهجها في إدماج الأحداث والذكريات ومع أن نصف قرن قد انقضى إلا أنه يبدو لنا أن كل شيء يدور الآن أمام أعيننا.

كل هذا يقود إلى أن الترجمة مهما كانت صعوبة اللغة الفنية المنقول عنها تصل إلى قراء العالم ولكن المشكلة الحقيقية تكمن في أن رواياتي تبدو وكأنها كتبت كي لا تترجم.

وبالتالي فما أترجم ليست تعصبي، لماذا؟ لأن هذه اللغة باحتشادها وانتسابها إلى المراجع والمصادر في الأدب العربي وفي الثقافة العربية والمصرية بالخصوص، سواء في العصور القديمة أو في العصور المتلاحقة - بها إحالات متضمنة ودقيقة جداً، ثم إن المعجم نفسه غير قابل للتداول، لذلك فما أترجم ليس نصي، هو نص المترجم. . . وهي مقاربة قد تكون سلسلة وبديعة، لكن هناك فجوة أساسية بين النص الذي أكتبه والنص المترجم، على عكس كثير من التعصبي التي يسهل ترجمتها بمجرد النظر.

من ناحية أخرى هناك من توقف متحيراً أمام «يقين العطش» لافتقاده بؤرة يلتف حولها كما

يقال، وإن كنت غير مقتنع بما يقال، ومع ذلك فهل ينبغي أن تكون هناك حدوداً، تحكم فسادك النص؟ أنتخيل أن الأعمال الإبداعية ينبغي أن تكون محيرة وليست سهلة أو في المتناول. العمل الفني ليس للتسلية. إن ما لا يثير الفكر ولم تكن فيه كثافة واحتشاد نجسماً للواقع المصاغ، يصبح مشروعا في حدوده الضيقة يسلي الناس قبل النوم. . . ١

ما يصنعه الشعر وما تصنعه الفلسفة والعمل الروائي أيضاً هو إثارة الأسئلة وحفز المثالي على أن يديرها هو أيضاً من ناحية لا لكي يجد الإجابة الجاهزة ولكن كي يتلمسها في حياته وسلوكه. روايات السينما أو التلفزيون أو الإقاعة ربما تسلي الناس، فيها حبكة، مريحة ومنطقية، لكن الفن الحدائي في العالم كله لا يعترف بها، لقد أخلق بابها بلزك من ناحية ونجيب محفوظ من ناحية أخرى..

لا أعتقد صحة المقولة التي تقول إن النص عندي يمكن قطعه ووصله من أي جزء، أعتقد أن هناك نوعاً من أنواع اللطق الذي لا أستطيع أن أضغ يدي عليه أو أحدهه لكني موافق بأن هناك حتمية في التسلسل أو التركيب أو الصياغة التي أظهرت العمل. قالت الدكتور فريال غزول يمكن أن نقرأ من أي جزء في «يقين المعش» دون أن نخسر الكثير، لكني أتصور أن هذا غير صحيح، أتفق معي بدر الدبيب وهو شديد الاستيعاب للعمل، الذي قال إن هناك حتمية لا مفر منها للتركيب الذي ظهرت بها هذه الأعمال وغيرها.

كتب بعد ذلك «تواريخ الوقائع والجنون» وأسماها تنوعات روائية وهي فصول تكاد تبدو، كمعظم الأعمال الأخرى، منفصلة عن بعضها بعضاً، مثل «أمواج الليالي» أو «مخلوقات الأشواق الطائرة» أو «اختناقات العشق والصباح» لاني أتصور أن هناك خطأ ما أو شرياناً دقيقاً يسري من أول العمل إلى آخره إذا قطعتة نزع العمل هو شريان قد لا أراه بنفسه ولكن الناقد الجيد يراه.

لا ألتزم بأية أطر أو قواعد. كتبت بمتهوى الحرية عبر الأنواع، شعراً ونثراً، إبداعاً ونقلًا. وبداية أحب أن أوضح أنه. ليس لي مشروع أدبي ولم أقرر شيئاً في عملية الخلق الفني، هناك مزيج معتقد أو آلية مرتبة جداً من القصيدة والعقوبة أو ما نسميه بالإلهام (للتخلف والمزج فيما أوجو. . . ١) فلم أقرر شيئاً منهما.

هل هناك قصيدة في هذا لم أنتي وجدت نفسي مدفوعاً بقراءات كثيرة وثقافة معينة، ويضكير خاص والأهم بنزعة ظلت تلازمي منذ أول وهلة إلى الآن، نزعة الضامرة، ورمي النفس

في اللجوء دون حساب للعواقب، والتي يحصل يحصل، مزيج معتد كما قلت من هذه العوامل جميعاً، دعيتي إلى أن ما أكتب يخرج عن الأطر المعترف بها أو السائدة ويخط لنفسه طريقاً كان من الممكن أن يفضي به إلى التهلكة، وفعلاً أدت إلى أن «حيطان عالية» التي نشرت بعد عدة سنوات من كتابتها، وقوبلت بحفاوة من النخبة وبهجوم شديد من «النفاد». سقط عليها ستار النسيان حوالي ثمانتي سنوات، تصورت أنها انتهت لكنني لم أتخل عن أي شيء مما كنت أفعله (كنت أكتب ساعات الكبرياء في تلك الفترة).

ما جعلني أكتب بجوار التجارب الجديدة هو هذه الآلية العنيدة التي صاحبتني منذ البداية حتى الآن، الرغبة في المغامرة وفي التجريب، والكشف، لا السير على الطرق المألوفة وما بها من استساخ، أو تقليد مهما بلغ من كفاءة. أن يهمني وأن يثيرني أي عمل مهما بلغت كفاءته ومقدرته إذا كان يسير في طرق قد دبت عليها الأقدام (وقد تكون مسحتها)، على عكس المحاولات الجديدة مهما كان بها من تمثّر أو قصور البدليات والتجريب ما دام بها هذه الروح الصادقة من التجريب والمغامرة، وكشف والتصام للجوهر (إذا كانت بالطبع تستند إلى موهبة لا مغامرة عبثية).

في سياق آخر ثم تسأل: هل كان نشر الشعر بالذات يخضع لاستراتيجية معينة لدى؟

ليس عندي استراتيجيات، خالص، ولا تكتيك، الشعر بدأ بإلهام من قصة حب عنيفة انتهت بالزواج، لذلك كان بها قدر من الحميمية وكتابتها ليست مكتوبة للناس (ولكن هذا ليس صحيحاً، أي شيء يكتب في صياغة ونية يكون مكتوباً لقارئ لا للذات ولا للقرين). هذا القدر من الحميمية كان يجعلني لا أسارع بنشره خصوصاً أنه بالقصص والروايات أنت بدون قصيدة - قصائد كاملة، مكتوبة بطور متلاحقة ومشفورة في النسيج القصصي، استخرجتها من هذا النسيج فيما بعد ووضعت لها إيقاعاً جديداً في كتاب «طنينان سطوة الطوايا». هو ليس إلا فقرات بدون تغيير أية كلمة من للمجموعات أو الروايات التي نشرت بها، فإذا الشعر كان حاضراً دوماً وبطوة.

في سنة ٩٦ وجدت نفسي أكتب قصائد مرة أخرى مستقلة عن القصص والروايات، فامتثلت. أنا رجل أطيع الإلهام، ولا أقصد عليه قرّنتي على الأطر أو القواعد والمواضعات والمألوف، الثمرة الذي أدخلني للمنزل فيما سبق. فبدأت أكتب بهذا الشكل.

وهي ما ظهرت في «لانا» قبلها كنت أكتب قصائد مستلهمة (أؤكد على أن الصياغة هنا

مهمة) لا من اللوحات وإنما من نوع من التساوق أو الأرض المشتركة التي تقع فيها حساسيتي كرواني وشارك فيها عذلي رزق الله وأحمد مرسي وسامي علي بلوحاتهم، فالشعر ليس ترجمة ولا هو استلهام مباشر، وإنما هو تجربة مساوقة وموازاة، مشتركة. هذا ما حدث بالنسبة للوحات أحمد مرسي في «ضربتي أجنحة طائر» وبالنسبة للوحات سامي علي في «صبيحة وحيد القرن».

وبمناسبة مسألة تأخير النشر. في ١٩٥٥ استقلت من شركة التأمين الأهلية وأعطيت لنفسي إجازة تفرغ قبل أن يخطر على بال أحد نظم التفرغ المعروف، منحت نفسي تفرغاً معتمداً على المكافأة التي صرفتها. كنت أكتب الجزء الأهم من «حيطان عالية»، في استوديو أحمد مرسي في الأثلية القديم بالإسكندرية، استوديو تحت الأرض، وبين الألوان ورائحة «الترتيتنا» و«كركية» الرسامين المعروفة، كتبت وترجمت «النورس» لتشيكوف و«سوء التفاهم» لأكير كامبي، اللذين لم يقدّر لهما النشر حتى الآن. ١١! وإن كانتا أذيعتا في البرنامج الثاني، في هذه الفترة أيضاً ترجمت كتاب «السريز» المألفة ليول إيلوار، وطوي في درجي حتى نشر في ١٩٩٧ بعد ٤٢ سنة.

«حيطان عالية» نفسها لم تنشر إلا بعد كتابتها أو كتابة الجزء «الجديد» منها بأربعة وخمسة أعوام ولم تنشر منها قصة واحدة أبداً في مجلة أو دورية، ربما فقرة أو فقرتين بإلحاح من عبدالرحمن الشرفاوي في جريدة «الشعب»، أنا لا أسعى إلى النشر وإنما أرجو وأمل وأصر أن يسمى النشر إليّ، وأرجو أن يكون في ذلك كرامة للكاتب هو أقل ما يمكن أن يحصل عليه، فهو لا يحصل على عائد مادي أو أدبي.

كانت الكتابة عندي غير منظمة وبلا قصدية وما زالت، لم يكن هناك تنظيم للقراءة أيضاً بل كان ولا يزال هناك جشع، نهم للقراءة، شديد جداً، الآن فقط تتحكم عوامل أخرى كالوقت والبصر والجهد، وإن كان هناك ما يبدو أنه تنظيم خارجي للأشياء فهو لكي يعوض القوضى العامة الداخلية، كأن التنظيم الخارجي واجب على الكاتب أن يلجأ إليه لا يجره التيار.

بخصوص الكتابة عن «الواقع»، علينا أن نسأل أنفسنا أولاً: ما هو «الواقع»؟ جرى العرف أن نسمي الحياة اليومية بظواهرها الاجتماعية ومشاكلها المعروفة واقعا، ولكن ماذا عن الحلم والفتنات والخيال أو الشطح، وكل ما يقع تحت طبقة الوعي أو اللاوعي؟ أظن أنه واقع وربما يكون أكثر حقيقة أو واقعية.

ثم أنّ الكتابة تُشفيء واقمها، وعندما تستلهم عناصر مما يسمّى بالواقع أو الحياة اليومية تصورها بشكل جديد، الواقع إذن يأتي - في الحياة - عاماً، يأتي بخشونته وشمته، وأخلاقه، الكتابة الفنية تصوغ كل هذا أو تضعه في بنية وبالتالي تصبح شيئاً آخر.

لكن لا أحد ينكر أنّ النص هو فقط بناء شكلي لا علاقة له بحياة الكاتب وحياة مجتمعه، هناك علاقات مترابطة واستلهامات مستمرة.

هناك اتجاه يرى أنّ المؤلف لا يبدع شيئاً من تلقاء نفسه وأنّه موجه في تيار متصل، وأنّ إبداعه يستمد حياته ومادته من إلهامات كثيرة سابقة عليه وأنّه يتدرج داخل تيار من الإبداع. كان ذلك بمثابة رد فعل للزعم الرومانسي الذي كاد أن يؤله المؤلف ويضعه على مرتبة أعلى من سائر البشر.

في واقع الأمر أظن أنّ القول بها جانب شئيل من الصحة، فالمؤلف قائد ومؤثر وهو الذي يتبدى لنا في النص، من خلال شخص متعلّقة تعكس جوانب من حياته، وطالما هناك بنية، فبالضرورة هناك اختيار وتكون الكتابة مختلفة عن حياة المؤلف. ليس معنى ذلك أنّ العلة ميتة، أو مقطوعة، وحتى في السيرة الذاتية التي تلتزم الواقع هناك اختيار، فلا يمكن أن يأتي كاتبها بكل تفصيلات سيرته ويكل دقاتها، هو يذكر ما يجيش بداخله ويؤثر فيه.

قلت من قبيل المشاكسة، إنّ مقولة «الكاتب ينتهي عمله بعد كتابته» وهي مقولة نظل صحيحة، وإن كان فيها جانب من الغلو والإسراف خاصة إذا صدر الكلام من روائي أو شاعر متمرس بالنقد، ومتمرس هنا كلمة مهمة تتجاوز مذاعبة النقد، فهو هنا يعرف مناهج ومدارس النقد المختلفة ويخط لنفسه بينهما طريقة محدّدة، ذلك يحق له تماماً.

بالنسبة لما حدث من تصريح بعض الكتاب بأنهم حرصوا على التوثيق منذ أول العمل إلى آخره، فهذا ما اعتبره خطأ فادحاً، أولاً لأنّ العمل الفني ليس توثيقاً، ثانياً، لأنّ هناك بناء واختيار وهو ما يهمني ويهم القارئ، لا يهمني ما حدث أو لم يحدث، ذلك يهم مؤرخ الأدب، لكن استلهم عناصر الواقع قد تضفي على النص حرارة، نعم، وفي بعض الأحيان تلقائية وغفوية وطراجة وكلها عناصر مطلوبة، لكن إذا التفتت هذه النصوص إلى عنصر الفن، تنصر البناء والنسق والصياغة تصبح مجرد اعتراضات ليس لها قيمة «أدبية».

السؤال الذي يشكل عنيدي همّاً خاصاً هو بعد كل هذا الجهد والمشوار الطويل، هل أجد جدوى للكتابة؟

السؤال صعب، وكما قلت في أكثر من موضع إنّه لم يكن هناك جهد. لم أرغم نفسي في

الفن على كلمة ، لم أبذل جهداً بهذا المعنى ، كان متعة وحافزاً قوياً فلم أشعر بالجهود . ولا في العمل اليومي بمنظمة التضامن الأفريقي الآسيوي ، حتى هذا كان فيه متعة أيضاً .

ولكن هل من جدوى ؟ في لحظات معينة - خاصة في ظروفنا الاجتماعية العربية (تجديداً) - أشعر أنه لا جدوى ، وأنا كمن ينفخ في قربة مقطوعة ، نحن مقطوعو الصلة بالناس ونقرأ بعضنا ، ولا نصل إلى نتيجة ، إلى آخر هذه السليات .

لكن النظرة المتعقبة تقول إننا بلدنا ما في استطاعتنا ، وقطعنا شوطاً ليس هيناً ، نترتب عليه أشواط تفتح التوافد وتعمق الصلات .

أشعر وكأنني لم أبدأ بعد ، وفي كل عمل جديد أشعر بضرورة البداية ، لا تسووني إلا القيود التي لا يستطيع كاتب في البلاد العربية كلها أن يتخطاها . يبدو أن ذلك مقدّر علينا .

فيل إن سمة أساسية في عملي أنها رحلة داخل إطار من الحنين أو «الnostalgia»، وإن هذه الرحلة تتسع لعالم كامل بأشخاصه وأحداثه، لكن فعل الحنين يظل هو الفعل الغالب على حركة الذات الرئيسية في كل أعماله.

ذلك يتوقف على ماذا نقصد بـ«الحنين» أو «الnostalgia»؛ فهي كلمة قد تحمل دلالات متعددة. أتصور أن كتابتي ليست حنيناً إلى ماضٍ تاريخي، سواء أكان هذا التاريخ فردياً أم جماعياً، وسواء أكان تاريخ الوطن أم تاريخ الإنسان، تاريخ الواقع أم تاريخ الأسطورة، ليس، في تصوري، في هذه الكتابة حنين لذلك الماضي، أشدد على كلمة الماضي هنا لكي أذكرها، بمعنى أن الماضي عندي ليس شيئاً قلتهم، ومن ثم فليس هناك حنين إليه، لكنني أتصور أن هناك مسعى إلى أن يكون الماضي «غير ماضٍ»، بمعنى أن الكتابة تبعثه فيصبح قائماً وحاضراً. لذلك أتخيل - وهذا يحتاج إلى دراسة - أن الفعل المضارع غالب عندي، لم أفكر في هذا كثيراً، وقد يكون هذا صحيحاً لكنني أتصور أن الفعل المضارع هو الذي يغلب على التصوير، هو الذي يحرك كل شيء كما لو أنه يحدث الآن.

ليس ثم حنين، هنا شيء آخر، محاولة لفي مقولة الزمنية نفسها. عندي لا يصبح الزمن هو الماضي أو الحاضر حتى، بل أن الزمن ينفي، تصبح الكتابة - إن صح هذا التعبير - «لا زمنية» غير متعلقة بالماضي أو بالحال، فالكاتب، في اعتقادي، نوع من الدجومة (لا أقول الخلود). طبعاً لا توجد في هذه الدجومة استثنائية أو سكونية، بل فيها دراما وحركة وديناميكية.

لا أتصور أن مقولة الانطلاق في العمل الفني أو السردي تأتي من لحظة تبدو متفحصة بالكامل، مقولة صحيحة. نقطة الانطلاق قد تكون هي الآن، أو في ما يبدو أنه الآن، فمن الآن يتم نفي الزمن بدمج كل الأزمان، بمعنى أن للشهد يمكن أن يبدأ في زمن لا تاريخ له، يحدث الآن،

ثم نعود إلى ساحات الطفولة والعيا والشباب، نقطة الانطلاق هذه يمكن أن تتراوح بين ما يبدو أنه انقضى وبين ما يلوح أنه الآن وبين ما يبدو أنه مزج بين الاثنين.

أذكر في أحد فصول « ترابها زعفران » أن الطفل يبدأ بتكلم فإذا به هو الرجل الناضج في الوقت ذاته، وقد امتزج الإثنان. . . هنا يحدث كثيراً بحيث يكون وعي الكتابة - إذا صح التعبير - لا يقتصر على الطفل أو على الصبي أو الشاب. بل تدخل فيه شرايين وعي الناضج أو الكهل أو الشيخ الذي يظل مع ذلك طفلاً أو شاباً في الوقت نفسه.

في سياق آخر، ثم سمعة أخرى أساسية في أصمالي، هي الاحتفاء باللغة الذي نتجت عنه «الأسلوبية الحركية»، وقد جاءت لتعبر عن شعرية رواية مفرقة، كما يقال.

هذه الجزئية أسأل فيها دائماً، وجيد أنها تثار، وسأرد بوضع المسألة في سياق تاريخي سريع جداً، فأعود بالذاكرة إلى الخمسينيات حيث كان معظم الكتاب المعروفين في ذلك الوقت ضمن موجة الواقعية، يعتبرون أن اللغة مجرد أداة للإبلاغ والتوصيل، وأن العكوف عليها نوع من الشغاف، غاوية، لأنها تنقل غيراً أو رسالة، ومن ثم تعود القراء على هذه اللغة المسطحة السلسة التي قد تصل إلى درجة الضاعة لأنها تقترب كثيراً من لغة التقرير الصحفية أي لغة الاستهلاك اللحظي الذي يتغني بمجرد الانتهاء من قراءته، لأنه يؤدي مهمته، وهي مهمة مشروعة في سياق الإبلاغ أو الإخبار، لكنها ليست مشروعة على الإطلاق في السياق الفني.

بهذه الانتفاضة السريعة إلى الماضي، ستجد أن تلك النظرة قد تغيرت الآن، يمكن أن تكون كتاباتي قد أسهمت، إلى حد ما، في أن الكتاب، سواء أكتوا جديداً أم راسخين، يهتمون الآن، أكثر بكثير مما مضى، بمسألة اللغة. المهم أن اللغة عندي لا يمكن أن تناقش باعتبارها لغة، ليس هناك شيء اسمه لغة من ناحية وشيء اسمه غير لغة أو طائفة إبداعية من ناحية أخرى.

أتكلم في صميم الأسلوبية، لا يمكن الفصل بين هذين الشقين للمتحمين والنصهريين انصهاراً كاملاً، اللغة تكتسب خصائصها من الخبرة الفنية نفسها، من مادتها وشخصتها وطاقاتها، هنا يحدث، كما هو بديهي، التفاعل الحميم حتى التنازع بين هذين الشقين، إذا صح أنهما شقان.

أنا أذهب إلى أبعد وأقول إن اللغة هي الوعي، لأن الوعي لا يتخلق بدون لغة. فاللغة إذا كانت هي جسد العالم فإنها أيضاً الفن الأمي نفسه دون فصل، ليست إذن شكلاً غارجياً ولا

مضحكاً، ولهذا أجدني مسوقاً - ربما من غير قصد وربما بقصد لا واع - إلى أن تكون لغتي في الكتابة ذات مقامات متعددة، بين السائق للحلق الشرعي، وبين التقني التسييلي أو الإخباري، إذا لزم الأمر، بحيث يتم نوع من الضفر أو التضافر، والضفر يختلف عن التضافر، بما بينهما من مقامات متعددة، بما في ذلك وجود اللغات أو اللهجات (العامة الاستثنائية والعامة المصعدية أو البدوية) أو مستويات اللغة من حيث اللغة الوحشية أو الجاهلية أو الجزلة، أعتقد أن ليست هناك كلمة ميتة، كل كلمة وكل تركيب يمكن أن تبت فيه الحياة من خلال الكتابة ومن خلال السياق، وعن طريق دخول الكلمة والتركيب في كل يجعل الحياة تتلخظ فيها بعد طول بيات، اللغة قد تكون في هذا المقام الجزل العريق أو العتيق، وقد ترف فيها مياه الحياة. هذا مستوي، وهناك مستوى آخر فلتقل عه الرقيق الذي يذكّرنا باللغة «البحرية» أو «الناسية»، بينما اللغة الأخرى «التماسية» أقوى وأكثر احتشاداً، المستوى الثالث هو لغة المصوّر اللاحقة أو اللغة المعاصرة بما في ذلك من استخدام لقدرات من لغات أوروبية. في روايتي «يقين العطش» وفي غيرها، نجد كلمات إنجليزية وفرنسية دخلت في صميم الكلام العربي شديد البلاغة أو شديد الحوشية. نحن إذاً أمام ثروة فادحة من اللغة، تتأق في تصوّر عن تعقّد أو غنى التجربة لأن الواقع ليس سطحياً ولا قريباً كما يبدو.

هنا توقعت ما أتوقعه دائماً، أن يوجد قارئ أو متلق متفهم وحساس ومتجاوب، وهو القارئ المثالي الذي يتمناه كل كاتب، حتى لو كان قارئاً واحداً فهذا يكفي، وتوقعت مع وجود العمل القصصي والتقليدي والترجمات، أن يثير العمل الشعري بدوره قلقاً من الجدل والاستغراب والاستنكار في حيلة ثقافية مضطربة، لكن هذا النوع من التوقع كان دائماً معي منذ أن كتبت في أواخر الأربعينيات «حيطان عالية» ضد كل التيار السائد.

كان أحد الكتّاب قد قال عن «حيطان عالية» في ندوة نجيب محفوظ التي كانت تُعقد أمام الجمعية، في كافيتو أويرا، أن هذه كشابة مجانين، وإن هذا الرجل لا بد أن يلعب له «السراية الصفرية». هذه الكتابة كانت ضد ما يكتبه نجيب محفوظ وضد كل ما يشابهه من كتابات لمحفوظ نفسه، ثم إدريس، إلى آخر طائفة الرواد. الاستنكار أو الاستحسان ليس عما يدخل في حساباتي وتوقعاتي، ليس هذا استعلاء على جماعير القراء ولكني أظن أن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه والكتّاب يتمنّى أن يقرأه كل قراء الدنيا.

الأسلوبية المتفرقة والتي تنسب إليّ لا تتأق إلا من علاقة وثيقة بالشعر، حكاية الشعر عنصري

حكاية طويلة. بدأت أكتب شيئاً تصوّرت أنه شعر، وكنت آنذاك في الحادية عشرة، ثم كتبت الشعر الموزون المقلّي الخليلي على أصله، كنت في الثالثة عشرة، وكنت مفتوناً باللغة المحوسية أو ما يسمى بغيرب اللغة في القصائد القديمة وفي كتب التراث. ليس هذا مجرد التجمل، بل هو بحث عن إدراك لأدق خبرة حسية أو روائية أو مادية أو معنوية، بحث عن التفرقة بين المترادفات. فليس هناك شيء يرادف شيئاً أو يطابقه، إنّما هي متشابهات، جاء ذلك في إطار البحث عن الفروق الرفيعة جداً بين هذا المعنى وذلك للمعنى الآخر، وهو الأمر الذي كان يدفعني للقراءة في المعاجم، كتبت الشعر في هذا النسق، ثم كتبت بتطور سريع جداً، ما بين ٣ و ٤ سنوات، تحوكت من الأسلوب المقلّي إلى روح شعراء أبوللو ثم كتبت قصيدة الشر. وطبعاً ظلّ طائر الشعر يرادني ويطاردني حتى ضربني بجناحيه في العام ١٩٩٥، فلم أقاومه وكتبت شعراً يدخل في قصيدة الشر.

استخدمت مواداً شعرية من خمس روايات لي وضممتها في سياق أراه متسقاً، وكان كل ما فعلته هو تغيير الإيقاع، لم أغير حرفاً، ولكن يذكّر أنّ نُكبت الجملة بالأسلوب السردى. نُكبت بإيقاع مختلف لتظهر ما فيها من موسيقية كاملة، كما لو أنني اخترت بدلاً لإيقاعاً لنفس المقطوعة.

نعود إلى ما قلناه من قبل، أي أنّه لا اختلاف بين الأسلوبية وما يوصف بالفجوة بين الأسلوب الشعري والأسلوب التوثيقي أي التسجيلي. السياق الأول ينحو إلى تقطير التجربة الإبداعية تقطيراً مكثفاً أو مرققاً على هيئة تأمل صوفي مع امتزاج هذا بالشعر، هذا حدث على ما أظن في كتابين «أمواج الليالي» و«مخلوقات الأشواق الطائفة»، السياق الآخر هو سياق الرسائل، أسلوبية الرسائل والسخرية، أو «البلاغة الضدية» يعني التهكم بالفصاحة نفسها، أو «البارودي» أي للمحاكاة الساخرة لهذه الأسلوبية الفخمة التي حدثت في تجارب قديمة هي كتابات الصبا المبكر المخرق في رومانسيته وشطحاته الساخرة والمذكّر لسذاجته في الوقت نفسه، الإدراك للرومانسية والسذاجة مساو للخبرة، مما يجعل الراوي يدرك أنّ شيئاً ما خاطئاً في الإغراق في الرومانسية واللغة الفخمة، فما بالك بهذا الراوي بعد ٤٠ أو ٥٠ عاماً، طبعاً الوضع يصبح أكثر تعقيداً وترواحاً بين السياقين.

نلاحظ أيضاً في الأعمال التي تشيع فيها «البلاغة الضدية» فهماً للزمن بسيطاً باعتباره مراحل عظمى (ماضٍ وحاضر ومستقبل) عكس الأعمال التي يتضح فيها الفهم للزمن باعتباره ديمومة.

في ثلاثة كتب ، أو لنقل إنَّه كتاب واحد من ثلاثة أجزاء: «فرقة الأحلام الملحية» و«أبنة متطايرة» و«حريق الأخيعة» ، بهذا الترتيب وليس بترتيب النشر ، نجد تاريخاً ، وهذا التاريخ حدث وتحقق في «رامة والتين» وفي «الزمن الآخر» لكن عبر سياق مختلف ، ذُكر التواريخ موجود ولكن الحيرة مختلفة ، ففي هذا الكتاب الواحد من «الفرقة» إلى «الحريق» توجد المروحة بين التاريخ واللاتاريخ .

إشكالية قصيدة الشر في تصوّري تكمن في أنّ تلك القصيدة لم تحقق تراكماً كافياً يمكننا من خلاله «غربة» الغث من الشمين وقد لُرى في بعض نماذجها اندفاعاً نحو نوع من الاستسهال، وهناك ملاحظات تقنية تقليدية حول قصيدة الشر من الحمسينات ومنها الوجدانة والرائية وغيرها.

رؤية النقد التقليدي لهذه القصيدة معادية بل أنتصوّرها أنها محافظة وضيقة الأفق.. فمجرد إثارة التناقض اللفظي بين «القصيدة» و «الشر» يبدو نوعاً من اللعب اللفظي، فقد استقرّ الحسّ العام على أنّ الشعر لا يقاس بالوزن أو التفعيلة، وهذا لا ينفي أهمية الإيقاع الذي يتخذ شكلاً جرسياً أو لفظياً أو موسيقياً بحثاً وقد يتجلى في شكل تناوب أو تراوح بين الصور والمجازات والاستعارات وتبادل الأدوار بين هذه الصور وما يحملها من لغة.. ومن هنا تعدّد التأويلات أو المعاني هو من يميزات الشعر؛ إذ ليس الشعر تقريراً بل إحياء، هذا كله من الممكن توافره في قصيدة الشر.

«عكوف» قصيدة الشر الآن في مصر على الهموم اليومية أو ما يمكن تسميته بـ «إتزال الشعر من السماء إلى الأرض» وبالمقابل رفع الصفة الأرضية أو الخصائص اليومية إلى مستوى الشعر، من إنجازات قصيدة الشر، لكنّه خطر في الوقت نفسه قد يترسّس بهذه القصيدة لأنّها من الممكن أن تنزلق إلى مجرد ثروة عادية، والمعايير هنا لا شيء سوى موهبة الشاعر.

في سياق آخر: «الجسد» في الفن ليس مجرد قشرة عضوية ناعمة.

الجسد يمكن أن يكون جانباً آخر من جوانب الروح بحيث لا تفصل الخبرة الجسدية عن الخبرة الروحية، وهو ما أرجو أن أكون قد حقّفته في كتاباتي.

بدأت شاعراً في طفولتي المبكّرة وظللت شاعراً وأمل أن أعّله ولهذا عندي تصوّر أنّ الشعر

لا يفصل عن العمل القصصي أو الروائي، فالشعر يساوره ويسري فيه ويخلمه باستمرار مع أن التقنيات قد تختلف أو تتنوع من توثيق إلى تخليق من تدقيق إلى تعميق وهكذا.

أيضاً في كتاباتي تقنية التسجيل بين البنية التي تسمى أحياناً الإيقاع وعهد الإيقاع بل بين هذه التقنيات المختلفة بحيث تتولد عنها بنية شعرية مركبة وليست مجرد غنائية مناسبة دون إحكام بنائي.

المشهد الشعري السبحيني في مصر متنوع ببيئاته المختلفة وإنجازاته متفاوتة القيمة ولكن الواعدين سابقاً من هؤلاء هم فقط الذين ما زالوا يواصلون رحلة إبداع متميزة ومتطورة.. ومنهم من «يلامر» باتخاذ الروى المستحقة للشعر اللاحق لهم ويتبناها بحيث تصبح منسجمة مع كتلة عمله الخاص.

في تصوّر أن الرواية تشهد ازدهاراً وتنوعاً يختلف ظلال تقنيات وأساليب الكتابة. الرواية نوع أدبي بطبيعته شديد الطواعية وقابل لتمثّل إنجازات غيره من الأنواع الفنية الأخرى وما أسميه بـ «الرواية القصيدة» أطلقته دون تردد على عمل مثل «رامة والتين» أو على بعض أعمال بدر الديب مثل «أقسام وعزائم» و «حكاية حافظ كريم الدين».

هناك الرواية التوثيقية وداخل التنوع ذاته توجد الرواية التي تستكشف ساحات لم تطلق روائياً من قبل مثل تجارب إبراهيم الكوني وحنان الشيخ وعبد الرحمن منيف وغيرهم، تلك التجارب الروائية التي تسير أغواراً جديدة إذ تحاول تبين آليات العمل الفني في علاقته بهذه الساحات الجديدة في الواقع الإبداعي.

«الحساسية الجديدة» «الكتابة عبر النوعية»، «القصة القصيدة» اقتراحات نقدية أثارت جدلاً وأحياناً بساء فهمها بقصد أو بدونه، لكن كل شيء بالطبع قابل لإعادة النظر من أول مقولات أرسطو حتى آخر الاجتهادات النقدية. هذه الاقتراحات النقدية مقاربة للخبرات الحدائية فهي تحاول استخلاص سمات التجربة الحدائية لكنها ليست أطراً نهائية ولا معايير جامدة، فلست مع التعقيد أو التزيين المسبقين إذ أن الإبداع يفرض رؤاه.

لم تأتني هذه الاقتراحات إلا نتيجة لمعيشة نصوص إبداعية بدءاً بما كتبتُ مروراً بنصوص الراحل يحيى الطاهر عبدالله والتي أوحى لي بفكرة «القصة القصيدة». «الكتابة عبر النوعية» جاءتني وأنا أأمل أعمال بدر الديب إلى أن وجدت لها ظاهرة إبداعية يمكن لنصوص أخرى أن تندرج داخلها.

ليست «اقتراحاتي» النقدية سوى رغبة في إلقاء ضوء أكبر على مثل هذه النصوص وربما لإتاحة فرصة لفهم أعمق وتلويح أدق.

لا شك هناك في أن حرية الفكر والإبداع هي شرط أساسي يضمن استمرار العمل الثقافي والأدبي بل هي المقوم لوجوده. . وإذا كان العمل السياسي هو فن التصالح مع الممكن فإن العمل الثقافي هو «مهاجمة المستحيل».

ومن ثم فليس من حق أية مؤسسة أو اتحاد أن يفصل كاتباً ببساطة كما تفصل هيئة حكومية موظفاً، بل لا بد من تحقيق دقيق ومحاذ وأمين فيما قد ينسب إلى كاتب معين، أو ثبوت ما ينسب إليه ثبوتاً لا يرقى إليه الشك. وفصل أدونيس من اتحاد الكتاب السوري المسمى بالاتحاد الكتاب العرب ليس له مصداقية وثبت وهم ما يروج حول ديمقراطية تلك المؤسسة ويؤكد أيضاً مقولة إن جميع المؤسسات الرسمية تنبت في وقت ما مواقف السلطة.

لم يقل أدونيس ما يدعيه في مؤتمر غرناطة، فهو شاعر كبير وصديق أعتز به وأعرف حقيقة مواقفه جيداً ضد التطبيع مع إسرائيل وضد التفرقة العنصرية والقمع والقهر، وكلها سمات تشكل عمق الفلسفة التي يقوم عليها الكيان الإسرائيلي.

التطبيع مع إسرائيل مرفوض مبدئياً رغم حضارية الحوار فلا اعتراف بالأخر الإسرائيلي. . وهذا ما يجعلني أفسر فصل أدونيس بأنه تناورة سياسية. وأرفض الالتفات إلى ما يقال إن ذلك بعد خطوة أولى لأدونيس بالاتحاد فنوبل؛ فالجائزة جديدة هي به وبكثيرين غيره من الكتاب العرب.

هل كتابتي ذاتية؟

حب الحياة ذاتي وأتصور أنها سمة للمنطقة التي أسميها منطقة «ما بين الذاتيات» أو «الذاتيات المشاركة» التي تسمى أحياناً إنسانية أو موضوعية إلخ. . وبالطبع أعتقد أن شيقية الحياة هي خصيصة توجد لدى كل منا. قد تكون خاضعة للكتب، ولعل من مهمات الفن أن يطلق لها قدراً من الحرية أو التفتح قد لا يتوافر إلا في الخبرات الحميمية والعميقة مع خبرة الحب أو العمل الثوري أو غيرها من خبرات التمثل الصميمي الروحي، وهي خبرات تتخذ أيضاً جسدانية مجسمة.

في تصوّر أن الوجود نفسه قد يكون أزمة رغم ما فيه من متعة ورغم الطموحات الإنسانية الطموح في العدل، في الحب اللطيف، في الخلود، في الحرية، فمهما بلغ الإنسان شوطاً بعيداً

في تحقيق هذه الطموحات إلا أن الأسئلة الوجودية ومشكلة الوجود تظل معروفة لأن هناك «الموت» يقف بالمرصاد أمام كل هذه التحقيقات يحبطها ويؤدها .

لعل الفن هو أحد هذه الحلول التي ليست حلاً للمشكلة ، فالفن قد يكون سعيًا إلى تحقيق المستحيل وإلى تحدي الزمن نحو الخلود الذي بطبيعته لا يمكن أن يتحقق . ما يُسمى «الأزمة الوجودية» للبلل في رواياتي اعتقد أنها أزمة الوجود بذاتها ، أزمة الوجود الإنساني ككل ، لأن الأسئلة الكبرى تظل بغير إجابة .

أظن أن في خبرتي كلها ترأساً بين أشياء كثيرة منها الشهد البصري والخبرة الحسية بما تضمنته من اللمس والذوق والروائح التي تلعب دوراً مهماً ومن الأشياء التي لم يتبها إليها كثيرون حكاية الأرج والعين والشفا والروح والنفع . . كل هذا يتردد في كتاباتي باستمرار لكن ليس لمجرد أن يشي بحسبة معينة بقدر ما أنه ، في ما أرجو ، متضافر ومتراسل مع الجوانب الحسية الأخرى التي هي في نهاية الأمر خبرة وجدانية وروحية وليست حسية فقط .

اسكتودية في روايتي «تربها زعفران» فيها ولدت وتعلمت وأحببت واعتقلت وكافحت وسُجنت لذا فقد اكتسبت أكثر من قيمة الموقع رغم أهميتها كموقع ، فهي على جمالها الجغرافي في الذاكرة وفي غثل الذاكرة بحيث تصبح غير مغضية وغير بالثة بل ماثلة وقائمة باستمرار .

الاسكتودية سؤال يكاد يكون سؤالا ميتافيزيقياً . عندما أضغ البحر بأفقه غير المرتني فكانته شفرة للوجود نفسه . عندما ألق على شاطئه لكأني أضغ قدمي على أول موج هذا الوجود . . لا أعرف كيف أسبر أغواره ، فدلماً بصري يظل معلقاً بهذا الألق اللامتناهي .

هذه الشفرة بين الاسكتودية وما يكاد يكون خبرة ميتافيزيقية هو السر في الكتابات المتصلة عنها . لكنها ليست مقصورة على اسكتودية وحدها ، فقد تناولت في «حجارة بويللو» أحداثاً تدور في عمق قرية ريفية على مشارف الدلتا الحسية والصحراء الغربية ، وأعمال كثيرة أخرى لي تقع في قلب الصعيد وهو موقع يتسم لديّ بخصوص غير مكتوبة فقط .

فيل ذات مرة إن كتاباتي غير مصرية وغير شرقية كما لو كانت غربية . . وكما لو كنت أكتب كي أترجم . . هذا تخريف .

لأنه أولاً تكاد تكون كتاباتي بلغتي الخاصة هذه العربية غير قابلة للترجمة . فإن من يكتب لكي يُترجم لا يكتب بهذه الطريقة وهذه الخصوصية بل قد يكتب بسطحية ومباشرة وسهولة . أما تجربتي فتشمل تضمينات ثقافية تراثية وهذه حقيقة لا يلم بها في كتاباتي غير المتلفة في الثقافة

العربية المصرية الإسلامية والفبائية . . ونكاد نكون غير قابلة للترجمة لأنها تنصل مباشرة بصميم هذه الثقافة وهذا التراث .

الزعم بأنني أكتب مثل كتابة الغربيين هو زعم ناشئ عما عودنا عليه كتابنا من سهولة التلقي بينما غيراتنا الأساسية، بما في ذلك القولكلورية منها، ليست بهذا السطح . إن اللامحبة والذكاء المتمثلين في الحوافيت والأمثال الشعبية غير قابلة للترجمة وتدل على تركية العقلية المصرية العربية التي يفهمها كتابنا الأوائل . معظم للقلدين للغرب تقلوا القشرة السطحية للتشنيات الروائية الغربية ولم يتمثلوا «ألف ليلة وليلة» أو غيرها من التراث الشعبي .

الكثافة في الحيرة لا تعني أنها عصبية غير عربية أو غير مصرية، بل هي من خصائص ثقافتنا التي تربت على الأسطوري والميتافيزيقي والتي أقامت تلك الصروح الشاهقة التي تحدثت المواضيع الغربية التقليدية في اليونان في العصر النحوي .

لكنها خيرة تطمح في سموها بكل مكوناتها، إلى ما هو مشارف للمطلق . . إنها صروح ليست بسيطة وعادية ولم تبن على ما اعتاده الغربيون من مقياس للجمال .

الجمال لدينا في ثقافتنا هو سام، هو التسامي، وليس مجرد التناسب والتناسق الذي يعرفه اليونانيون مثلاً .

هذه مزايا وخصائص واكتشافات الفن الحدائلي، حتى في القرب، عندما استلهم الثقافة العربية والإسلامية . . فالتجريب والاتجاهات الفنية الحديثة قد أخذت من صميم ثقافتنا العربية وليس العكس مثل ما يدعي البعض، ولديك ماتيس وبيكاسو وغيرهما .

«أعشق السفر والمغامرة»

أحبّ باريس، أفضل القطار، أرفض زيارة إسرائيل

أوصي بأهمية السفر للإنسان العادي عامة وللمبدع بصفة خاصة حيث يفتح عينه على عوامل أخرى تضيف إلى تجربته وتثريها.

زرت العديد من دول العالم، أحبّ الكثير منها، أشعر في بعضها بالغيرة، بدأت مغامراتي في السفر منذ عام ١٩٦٠ ولم تنته حتى الآن حيث أطمح إلى زيارة كل دول العالم إلا دولة واحدة هي إسرائيل التي أرفض بحسم زيارتها في ظل احتلالها للأراضي العربية.

يمثل السفر عندي شيئين: أولاً الكشف والتعرّف على المجهول وكسر الروتين، وفي العواصم الكبرى على الأخص يمثل التعرّف على الأعمال الفنيّة العريقة من معارض ومتاحف وموسيقى ومسرح إلى آخر تجليات الحياة الفنيّة.

ومن ناحية أخرى، إذا كان السفر تلبية لدعوة لحضور مؤتمر أو ندوة فإِنَّه يمثل نوعاً من التعرّف على الكتب والأدياء والمفكرين، ومحاولة الإلّام بما يدور على الساحة الثقافية العربية والعالمية وهو ما اعتبره متعة أكثر منه واجباً.

إنّ المغامرات في الحياة تقابل نظيراتها في الكتابة، من الممكن القول إنّه في أيام الصبا المبكر كانت لي مغامرات عاطفية وفكرية وسياسية وحياتية، تنقلت من عمل - إلى عمل وغامرت بالوقوف في هوة «التعطّل» وانعدام الموارد الماليّة، الآن المغامرة - دحك من العاطفية - قل نطاقها إلى حد ما، وأصبحت تتركّز في الحرب في متاحف الخيال والتجريب والتكشّف.

لأعشى من آية وسيلة للسفر، إنّما أفضل السفر بالقطار، لأنّه أولاً يعطيك فرصة للتأمّل، وثانياً تظلّ منه على المناظر الطبيعية وتستطيع أن تتوقّف في المدن التي تروك وتزول ثم تصعد مرة أخرى، وهو ما لا يحدث في الطائرة التي أصبحت وسيلة عملة للغاية.

وبالطبع فإنّ وسائل السفر كانت في الماضي السير على القدمين أو باستخدام الدواب من

الجميل إلى الجلود إلى الحمار الأمين . . . ! وهو ما لم يعد متاحاً الآن؛ زمان قرأنا عن رحالة وأدباء فعلوا ذلك مثل جوتيه الذي سار من ألمانيا إلى إيطاليا على قدميه، وتوقف عند اختانات والحانات وعقد مغامرات وعلاقات، وسار بين الغابات والوديان . هذا بالطبع ترف ويلذخ لم يعد يسمح به القرن العشرون . . . وما بعده . . . بوسائله السريعة التي نحرمتنا من متعة التملّك بالشهد الطبيعي والتّوحد معه .

أول رحلة قمت بها كانت في إبريل عام ١٩٦٠ وكانت رحلة عمل إلى كوناكري بعد استقبال غينيا بشهوى قلّاكل، سافرت بالطائرة ليلاً وكانت الرحلة ممتعة وجديدة وشائقة إذ تصادف أن كانت ليلة مقمرة، وعبرنا على ساحل للبحر الأطلنطي ولك أن تتصوّر سحر القمر الاستوائي وانعكاس إضاءته على الأمواج التي كنّا نراها خفيفة ورقراقة، ثم نزلنا في السنغال (ترائيز) ولأول مرّة أحسست بعنق أفريقيا النفاذ جداً، في ذلك الوقت لم تكن المطارات قد أصبحت آمنة وحديثة كما هو الآن، كانت قريبة من المشهد الطبيعي ومفتوحة عليه، وهو ما وجدته أيضاً في مطار كوناكري حيث كان مجرد مساحة مفتوحة وكشك صغير تدخل منه إلى العاصمة وكأنك دخلت إلى أفريقيا دفعة واحدة .

في العودة إلى القاهرة نزلت في باريس لأول مرّة، كان ذلك كشفاً مذهلاً وصدمة باهرة، كنّا في عيد القيامة في الربيع، وكان الجوّ بدايةً للدرجة لا تتصوّر، باريس التي أعرفها من الصور والكتب تكشف لي كأنّها صديق قديم وقطعتها أو ذرعتها ذهباً وإياباً على قدمي، عرفت حوارها وشوارعها ومتاحفها النابضة واحداً واحداً وفي مدى أسبوع واحد أصبحت شبه باريس .

البلاد التي أحببتها كثيرة، ولكن ربما من أحدثها عهداً هي البندقية التي زرتها لأول مرّة في مايو ١٩٩٣ . كانت زيارة للراحة والسياحة بين مؤرّخين وبعد عمل مرهق في كتابة روايتين، سحرتني هذه المدينة المألية ليس فقط بقنواتها وجنولها ومبانيها العريقة المظلة على المياه، بل أيضاً بطرقاتها البرية ومبانيها الصغيرة الساحرة والطرق التي . . . كما خطر لي . . . كأنّها عمرات أو أروقة في داخل الروح، والمباني الشاهقة التي ترجع إلى القرنين الخامس والسادس عشر والتي تشبه صروح أعلام مبنية بمهارة لها سحرها وفتنتها وكأنّها ليست من هذا العالم .

البلد التي أحبّها بعد موطني الأصلي الاسكتلندية هي باريس، لأنها مدينة، من حيث المعالم والجمال والتشويق والروح، يتحقّق فيها جمال أكثر من الجمال التّحفّي الصرف، بل هو جمال

الحياة بحيث تصبح الحياة اليومية عملية شعرية إذا صح التعبير .

في هامبورج الألمانية شعرت بالغربة لأنني لا أتكلم الألمانية ، وكنت مدهوياً إلى مؤتمر ليس فيه أحد من أعرفهم ، لم أستطع أن أعقد أي صداقة إلا مع كاتب تونسي تعرّفت إليه هناك لأول مرة .

البلد الذي أرفض زيارته هو - إسرائيل - تحت حكم الطغمة الصهيونية ، كنت أرفض باستمرار زيارة اليونان طالما كانت تحت حكم العسكريين ، وأسبانيا طالما كانت تحت حكم فرانكو ، والبرتغال أيضاً ، وبالنسبة لإسرائيل لن أزورها إلا بعد التحرير الكامل للأراضي العربية المحتلة .

كانت أطول فترة قضيتها خارج مصر في إنجلترا ، حيث دعيتي جامعة أكسفورد لإلقاء محاضرات على الطلبة والأساتذة عن الأدب المصري والشهد الثقافي العربي ، قضيت هناك ثلاثة شهور كانت مشعمة وأتيحت لي فرصة الرهبة الفكرية والعقلية حيث لم يكن مطلوباً مني سوء إلقاء محاضرة كل أسبوع أو نحو ذلك والالتصاف بعد ذلك إلى مشاهداتي وقراءاتي .

استفدت من رحلاتي في كتابة بعض أعمالي وإن لم يحدث ذلك بشكل مباشر ، وإن كانت الذاكرة تستدعي في بعض الأحيان دون إزادة مني بعض المشاهد من البلاد التي زرتها .

عندما كنت في الحادية عشرة ترجمت قصة تمثيلية عنوانها «في الغابة» أو «هاتسل وجريتيل». ما زلت محفظاً بمخطوطة هذه الترجمة، بعد نصف وسيمين عاماً، وعلى خلافها من الورق المصفر الحشن عنوانها بخط كبير، بالخير الأزرق، الورق الداخلي مطوي ومقصوص مثبت بدبوس ثم بالصمغ الذي كنت أستخرجه بنفسى من إفراس شجر السَّط في الطرانة، قرية جدتي، تلك كانت أيام شظف ومقدرة صبيانية على التصرف.

في الصفحة الأولى رسمت بقلم بنفسجي «هاكن صورة لنتزل هاتسل وجريتيل، كوخ تحيط به أشجار، وفي الصفحة الثالثة رسم آخر لهاتسل وجريتيل في غمار حوار، رسوم صبيانية - بل طفلية - فقد كنت عندئذ في العاشرة، أي في سن حفيدي تامر.

في العام التالي ترجمت رواية اسمها «السهم الأسود» من الإنجليزية للعربية أيضاً وقد كتبت مسودة هذه الترجمة على ظهر الورق نفسه لترجمة قفي الغابة» فيبدو أن مجرد الحصول على ورق كان يفوق استطاعتي، وظلت للمسودة دون تحرير وقد ضاع منها الكثير. وفي يناير ١٩٤٨ عريت على الإنجليزية ما أسماه «القيانة» على نحو «نفي» بعد يوم عسير إلى منزل الإسماعيل. ونهبط وقد نال منا لقب العمل إلى الوادي». كنت في الثانية عشرة آنذاك.

في ١٩٤٥ ترجمت كتاباً في علم النفس بعنوان «الطفل صاحب القيادة» أذكر أن ناشرأ في الاسكندرية كان قد طلب مني هذه الترجمة، لكنه تراجع عن قراره وبقي الكتاب غير منشور حتى الآن، مخطوطته قائمة في أحد أدراجي، على ورق خفيف مصفر من ورق مخزن بالبحرية البريطانية التي كنت أشتغل فيه - وأتانا أدرس الحقوق في جامعة فاروق الأول، في الوقت نفسه.

في ١٩٥٥ كنت قد منحت نفسي «إجازة تفرغ» دفعت ثمنها من تعويض استقالتني من عملي في شركة التأمين الأهلية المصرية بالاسكندرية، كنت أقضي الصباح في محترف صديقي الفنان

أحمد مرسى، في الأثيلية القديم بالاسكتلندية على شارع فؤاد.

في هذه الإجازة ترجمت عن الفرنسية «السريز المائدة» ليهول إيلوار، ومسرحيتي «سو» تقاهم» لأليبير كامبي، و«التورس» لتشيفوف عن الإنجليزية، هكنا دون أن يطلب مني ناشر أو أحد، كان ذلك بين كتابة قصة وأخرى من كتابي الأولى «حيطان عالية».

كان المحترف في البدروم، ناقذته تطل على أرض حديقة الأثيلية المعشوشبة بالحقيرة النزرة، تلوح فيه روائح ألوان الزيت والثرنتيتا، أكوام القعماش والخشب المتناثرة واللوحات المرسومة أو نصف المنتهية محيط بي. كلما كانت الترجمة غواية ومتعة.

* عندما اعتقلت - أيام فاروق - في ١٩٤٨، سمع لي قومتان معتقل «أبو قير» (كانوا ضباطاً مستيرين ومتسامحين في حدود طبعاً..!) بدخول مسرحيات مكسيم جوركي، وترجمت في المعتقل مسرحية «في الخفيض» وأخرجنا هذه المسرحية بديكور وخشبة مسرح وسفارة من أشياء المعتقل ومن البطليات، وركبنا الأضواء، ومكنا الأذوار - بما فيها الأذوار النسائية، حصلنا على ضروريات الماكياج وباروكات الشجر النسائية من معتقل النساء المجاور لنا، وحضر ليلة الافتتاح وهي نفسها ليلة اختتام ضيوف شرف هم القومتلان وضباط المعتقل، وكنا نحن المعتقلين جمهور الليلة الواحدة، ضاعت نسخة الترجمة وعلى أي حال فقد نشرت لهذه المسرحية ترجمات أخرى.

لي ترجمت لم تُشر بعد، ويبدو أنني لست متحمساً لنشرها. منها ترجمة لمحاضرة مارتر الطويلة «الوجودية فلسفة إنسانية»، وثمة ترجمات أخرى - على أية حال - لهذا النص بأفلام لبنانية ومصرية. ولي ترجمت لقصائد متفرقة مع تعليقات عليها - أُنِيت في البرنامج الثاني (البرنامج الثقافي الآن) منذ سنوات - من قبيل «الظلمة» لبيرون و«إلى قاتي» لكيش، وغير ذلك.

شملت ترجماتي المنشورة عدة أنواع أدبية منها الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، والمقالة، والمقالة الأدبية، فضلاً عن كتب في التاريخ والسياسة والفلسفة وعلم الاجتماع.

ففي الرواية ترجمت رواية أفريقية هي «فارالكو» لإميل ميسيه (١٩٦٢) بمراجعة وتقديم محمد مندور، وهي من أولى نماذج الأدب الأفريقي التي تُنقل إلى العربية.

لا يخفى أنني ترجمت النصف الأول - أو نحو ذلك - من رواية تولستوي العظيمة «الحرب

والسلام»، ولكنني توقفت إذا اعتُقل ناشر العمل لطف الله سليمان في أول العام ١٩٥٩، ولم أجد في نفسي رغبة حقيقية في أن أكمل الترجمة ولكنني بفضل الجنيهاات القلائل عندك استطعت أن أستكمل نفقات زوجي..

ترجمت رواية فاسكو براتوليني «الشوارع العارية» من الأدب الإيطالي الواقعي الذي نسري في تضاعفه حرارة إنسانية شديدة الوهج وبصيرة ذكية لمّاحة.

في القصة القصيرة ترجمت «الفجيرة والفارس وقصص أخرى» (مارس ١٩٥٨)، ويضم عشر قصص من الأدب الروماني الحديث قدم لها عبدالرحمن الشرفاوي. ولعل تلك أيضاً كانت من المرات التي نقلت فيها للعرية أدباً لم تكن نعرف عنه شيئاً تقريباً.

وترجمت في جزعين «شهر العسل المر»: قصص إيطالية مختارة (سبتمبر ١٩٥٩) أعيد نشرها عام ١٩٩٩ في سلسلة أدب الترجمة التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، قدّمت فيها نماذج من أنجيزو ميلوني، وبابيتي، وبيرونديلو وغيرهم. قدّمت لكل كاتب بكلمة موجزة حاولت فيها أن أوجز جوهر فنه وملك تحريته.

ترجمت كذلك «حوريات البحر» (يناير ١٩٧٩) وأعيد نشرها في ١٩٩٥، هي قصص من الأدب الأمريكي الحديث أغلبها يرجع إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأقلها يرجع إلى ما قبل ذلك. وهي قصص لساويان، وهمنجواي، وشتاينيك، وفوكتز، وأبديك وآخرين.

قال صديقي الناقد والمترجم وأستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة د. ماهر شفيق فريد الذي اعتمدت كثيراً هنا، على ذابيه في الإحصاء والتقصي والبصر الدقيق بما يتناول الحديث عنه: «الحرط ينجح في أن يترجم كل كاتب من كتّابه على نحو يتغل ملهقه المتفرد واستخدامه الخاص للغة. وهكذا فإن السجل اللغوي الذي يستخدمه في ترجمة ليونارد يشوب مثلاً لا يختلط بذلك الذي يستخدمه في ترجمة إليوت شتاين. أما العقلاء فيترجم برو ومارك وشتاينيك وغيرهم بنفس اللغة العربية الفصيحة الجزلة، لغة كلاسيكية مثينة العَصَل وثيقة التركيب، دون انتباه إلى نقلاات النغمة، ومواضع التوكيد، والتلصص الحانق للغة الإنجليزية. أم هل نقول اللغة الأمريكية؟ - بالصطلح الخارج، بل العامي، بل السوقي، بل البليد، بلأمة صراحاً في بعض الأحيان».

يحضرني هنا قول محمد عبدالله الشفقي وهو مترجم ممتاز فقدناه قبل أن يستكمل عطاءه، وذلك في مقالة له عناتها «سطور من كرّاسة مترجم» (مجلة للجلّة، سبتمبر ١٩٦٨). يقول الشفقي:

«المترجم الأنثوي» والاستعراضي، والمترجم الذي يترجم بلغته هو، سيترجم ديكتر بنفس اللغة التي يترجم بها همنجواي، وسيجعل رنين الكلمات عند الإثنين واحداً، فبها لفظاً الجرم...».

في فترة أحدث، صدر لي «الرؤى والأفئدة» (١٩٩٥) وهي مجموعة قصص قصيرة لروب جرييه، وكليزيو، وناتالي ساروت، وآرلبال، ويكيت، وجويس، وديلان توماس، ودورنغث وكولدول وكاميل غوزيه تيل وغيرهم، نشرت مجموعة قصص مترجمة عناتها «ثلاث زيفات» ووردة، من تأليف مولك راج أناند وآخرين، وذلك في سياق المشروع القومي للترجمة الذي ينهض به المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

وفي المسرحية ترجمت في ١٩٥٥، بالاشتراك مع ألفريد فوج، «أنتيجون» لجان أنوي (نشرت في ١٩٥٩)، أكثر أن كل ما حصلت على ترجمتها من مكافأة كان خمسة وعشرين جنيهاً، جامي ألفريد فرج في الاسكندرية وقال لي ما معناه أن مستقبل المسرح في مصر يتوقف عليّ! فبعثت طبعاً، كان القروض أن يخرج حمدي غيث هذه المسرحية للمسرح القومي، بطولته إحدى الممثلات التي اعتزلت وتحتجبت الآن، وكانت عندل في ١٩٥٥، مغمورة نظراً ومنعشة الجمال ولكن المسرحية لم تظهر إلا بعد ذلك بسنوات وبطولات أخرى. أمليت على ألفريد هذه الترجمة في ليلتين متتاليتين، كان فيها بين الحين والحين يتدخل لاقتراح كلمة يقول أنها سوف تستأخ على ألسنة الممثلين.

ونشرت على صفحات مجلة «المسرح والسينما» (يناير ١٩٦٨) ترجمة مسرحية أخرى لأنوي، كلاسيكية الإلهام، هي «ميديا»، أخرجه نيل الألفي على خشبة «مسرح الجيب» للأسف عليه.

وكنت قد ترجمت ملهات «الخطاب المقفود» للكاتب الروائي كاراجيالي مع مقدمة قلت فيها: «عندما تستند الكوميديا المكتوبة على اللغة الباهرة، والسمات الذكوية المباشرة، والبصر الناقد بمواطن السخرية، وضربات المعلم القاطعة، الموجزة، الكافية، في رسم أنماط الشخصيات. واستنارة التهاويل للمسحكة المتقنة الكامنة دائماً وللمحتبة دائماً تحت أستار الوقار والجلد وقوالب الحياة اليومية الجاهلة التي يكلّ عنها البصر من طول أفئته بها، حتى يأتي الكاتب فيحيط عنها طبقات صلاتها...».

وعندما يجسم الكاتب ما يتناول من مواقف، ويؤدي بها، في خلق الفنان الصنّاع، إلى بور

تركز فيها فكاته الثلاثة حتى تشكلاد تشع في وهج كل نقاذ، ويقطع من حدود شخصياته حتى تصبح خطوطها حادة مصقولة، نهائية، باهرة الوضوح...

وعندما يركز النص المسرحي - في النهاية - إلى تحليل متعمق لأوضاع المجتمع الذي يحياه الكاتب ، ورويا واضحة - تكاد أن تكون روبا فاجعة - لمهزلة التنظيم الاجتماعي القائم على الخديعة، والظفاق ، والتزوير، والاستهتار بمقومات الإنسان، وطينت العبارات الجوفاء، والجري الذي لا يرضى حرمة وراء المصلحة، ورويا فاجعة تنضج في سخرية كاذبة لا رحمة فيها...

«عندما يصبح النص المسرحي عملاً شياً بارزاً يتهش بلمته، في وسعه أن يستكمل عناصر البقاء في عاراج المسرح، فإذا أظهر على المسرح حاش حيلته الكاسلة الرائعة نابهاً بالمحضور المسرحي الذي يكسب حرارة الحركة، وعطيه وقع التجسيم».

لبيت هذه المسرحية نجاحاً جماهيرياً باعراً عند تمثيلها على خشبة المسرح القومي بأبطال عظام منهم فؤاد شفيق وسناه جميل وشفيق نور الدين وعبدالمعزم إبراهيم وحسن البارودي ونور الدرداش وغيرهم.

وفي الشعر ترجمت «عصيان الحلم» (نشر ١٩٩٥) هو مقلعة ومقالات ومختارات من الشعر الأفرى - أسبوي لسنجور، ومالك حداد، والطاهر بن جلون وشعراء من اليابان والهند وكثيرين غيرهم. وهي من «فترات أزميل الورشة» حين كنت أحرر مجلة «لوتس: الأدب الأفرى في الأسبوي» في السنين وما بعدها بقليل، حاولت أن أكسر احتكار الترجمة عن الآداب الغربية وأن ألفت النظر إلى تراث قارتين عريقتين، كما قال ماهر شفيق فريد، ولكن هذه الفئات الشعري كان من أدعى ما ترجمت إلى اللغة وإلى مواجهة تحدي ترجمة الشعر، بل استحالة أو على الأقل عصيان أحلامه.

ترجمت أيضاً «سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة» لفرنسيس جانتسون (١٩٦٧) «الوجه الآخر لأمريكا: القسر في الولايات المتحدة» لمايكل هارنجتون (١٩٦٨)؛ «تشرريح جثة الاستعمار» لجي دي بوشير (١٩٦٨)؛ «نحو التحرير: فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد» لهيربرت ماركوز (١٩٧٢)، وكلها صادرة عن دار الآداب، جهدت فيها أن أحرص على شيئين ممأ: الدقة والأمانة الكاملة للأصل، بقدر ما تسع الطاقة والمقدرة، مع نضاعة العربية وبلاغتها وأن أطوعها بالتجديد في تركيبها وسياقاتها، أسوةً بأسلافنا لترجمين القدامى في عصور الترجمة الذهبية.

كذلك أصدرت من دار شهدي للنشر الإسلام والاستعمار: عقيدة الجهاد في التاريخ الحديث» (١٩٨٥) لروولف بيترز. وإن كانت الترجمة لا تحمل إسمي.

لا تقتصر ترجماتي على الأعمال التي ذكرتها فحسب، وإنما تدخل الترجمات أيضاً في كتب لي من نحو: «من الصمت إلى التمرد: دراسات ومحاورات في الأدب العالمي» (١٩٩٤) وفيه ترجمات كثيرة عن مونتر لان، وباسترنك، وجولدنج وغيرهم. كما ترجمت مقالة مالك حنّاد «الأصغار تلدور في حلقة مفرغة» التي نُشرت في مجلة «للجلة»، في مطلع السنينيات.

أما ترجماتي غير المنشورة، وأغلبها مرقوم على الآلة الكاتبة في أرشيف البرنامج الثاني بالإذاعة، فتشمل مسرحيات «النورس» لشيوخوف، و«سوء التفاهم» و«الحصار» و«للجانين» لكامي، «مسافر بلا متاع» و«بيكت» لأتوي، «عقائد كثيرة الظهور» لكروستوفر فراي، «سوناتا الشيخ» لسترنديج، «انتهت الحرب» لماكس فريش، «السلام» لأريستوفان، «للخرب» لسول ييلو، «في قلب السنين» لإريك بيركوفتش، «الأسلاف يتميزون غضباً» لكاتب باسين، «الهولندي» لبيروا جونز، «الأقزام» لهارولد بيتر، «الطريق البغسجي إلى حقل الخشخاش» لوريس ميلدون، «الولد الحالم» لأونيل، «كلمات على زجاج النافذة» لبيتس، «البروفيسور تاران» لأداموف، «الملك والمتسولة» و«العذاب» لجوئند داس. وقد نشرت مجلة «المسرح» ترجمتي لمسرحية جوزيف كونراد «بعد يوم واحد» و«الهولندي» لبيروا جونز. وبعض هذه الترجمات يظهر في كتاب بعنوان «الغضب وأحلام السنين».

كذلك تشتمل البرامج الخاصة التي كتبها وأذيعت على موجة البرنامج الثاني على ترجمات كثيرة ومنها برامج عن ألبيير كامي، وناتالي ساروت، وستغن سينتر، وجان جرنيه، وأندريه بريشون، وترهستان تزارا، وأوجست سترونه برج. وفرائز كافكا، وطاغور، وأحلام المسرح الإغريقي في المأساة والملاحاة على السواء. وقد نشرت مجلة المسرح أيضاً دراسات إضافية لي عن المسرح اليوناني وعن مسرحيات طاغور فيها فقرات طويلة من هذه المسرحيات. ولي ترجمات شاردة هنا وهناك، لم تجمع، منها مقالة عن «ستاتلي كوبريك وأقوال زرادشت» للنائد السينمائي الفرنسي روجيه دي ويتر نشرت في مجلة «الأزمة الحديثة» عدد نوفمبر ١٩٦٨.

في معقولات فاروق في أبو غير والطور، بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٠ جودت لغتي الفرنسية، كنت أقرأ كل يوم صفحات من للجلات أو الكتب الفرنسية المتاحة لنا، وأراجع القواميس ونصوص الأجرومية والقواعد والتحو والصرف الفرنسية، وأعلم نفسي بنفسي عبر كراريس

ضخمة مزدحمة بالمفردات ومعانيها واستعمالاتها وتمايز النحو، وأترجم نظرات أنشراها في «مجلة الخاطف» بالمتن، وقد كنت أشارك بالتنصيب الأولى في تحريرها وكتابتها باليد وزخرفتها بالرسم أيضاً، وعندما خرجت كان من مباحج الحياة الحرة أن أقرأ بالفرنسية مباشرة التي عرفت جمالها مباشرة ككتاباً مثل جي دي موباسان وجورج ديهاميل وأخبريهما في طبعات قديمة ورغبت في أن أشترىها من مكتبات شارع العطارين بالإسكندرية، الحقة بقرشين أو ثلاثة، ولعل بعضها الآن مما يُعد طبعات نادرة، ومن هذه الكتب ترجمت لنفسي ولتعتي الخاصة، أشعاراً ومقطوعات جربت فيها يدي بالترجمة عن الفرنسية.

العلاقة حميمة بيني وبين أحد أقطاب الأدب الفرنسي الحديث (لم أترجم له إلا فقرات قليلة) هو مارسيل بروس وإذ لم تكن في مثل عراقة علاقتي بشعراء الرومانسية الإنجليزية: شيلي، كيتس، وردزورث، الذين ترجمت قصائد عدة لهم في ١٩٤٢ لم تنشر حتى الآن ولا أظنها سوف تنشر، هذا إلى علاقتي الحميمة بكتائب آخر كثير ما أسأل عنه، هو بالطبع جيمس جويس الأيرلندي.

لم أقرأ مارسيل بروس إلا متاعراً نسبياً بعد أن جودت لغتي الفرنسية في المعتقل بين ١٩٤٨ و ١٩٥٠، وعندما خرجت قبيل مقدم حكومة الوفد، كان في مكنتي أن أقرأ في الأدب الفرنسي، فديته وحديثه، ما لم أكن أستطيعه من قبل. وعرفتُ عندئذ شيئاً من بروس، كما صمّعتُ معرفتي بيولير ومالارميه ورانبو والسيراليين الفرنسيين، ترجمت عن الفرنسية قصائد لبودلير ونُشرت إحدى هذه الترجمات في مجلة «الرسالة الجديدة» في العام ١٩٥٦ أو بعده بقليل، أم هي مجلة «التحرير»؟

سُئلت عن بروس وعن جيمس جويس، وقلت في أكثر من موضع أن صعوبة الإجابة تنأتني من استحالتها، في الأول كان اكتشاف الرومانسيين الإنجليز - وأنا بعد في الرابعة عشرة، في العام ١٩٤٠ - كالدخول في أفق ساطع بل صاعق الضوء، قرأتهم وترجمت لهم، بل عشقتهم بنهم وباهتزاز في القلب - لم يحدث مثله بعد ذلك إلا في نشوات العشق - ثم عرفت بعندهم الروائيين العظام الروس من أول جوجول حتى تورجيف مروا بل سقوطاً في أسر دستوييفسكي العظيم وتولستوي بعالمه الحبيب وتشيفخوف الذي ترجمت له قصة بعنوان «في الخفى»، هؤلاء زلزلوا روحي وضربوا في عمق وجداني، أما جويس فقد قرأت له «صورة الفنان شاباً» وقرأت كذلك «أهل دبلن» وترجمت له قصة منها. وضربت في أغوار «عوليس» شيئاً ما، ثم هالتي فلم

أقرأها كاملة إلا بعد ذلك، شأته في ذلك شأن بروس. مَنْ يستطيع أن يفصل بين تلك الضغائر للشبابكة التي تواشجت مع عناصر قائمة في نفسي من قبلها، كأنها على استعداد أو في انتظار تلك الدفقات التي لم تكد تظفي عطشاً مغيماً حتى الآن؟ تتداخل بل تختزج كل تلك القراءات والترجمات التي هي معاشات بأعرق ما في معنى المعاشة - بل تنصهر مع نداءات في دخيلة المرء وتتجاوب كلها معاً، تتربسب تلك للوثرات، شأنها شأن مؤثرات الحياة الروحية الأخرى ومؤثرات الواقع بكل تعقيداته وتجلياته، الاجتماعية منها والحلمية سواء، وتتواشج جميعاً في بوتقة «حريق الأخيلة» التي لا تطفأ لها.

كما قلت من قبل، في ١٩٥٥ استقلت من عملي بشركة التأمين الأهلية بالاسكتندرية، ومنحت نفسي سنة إجازة تفرغ، كتبت فيها الجلباب الأكثر مغلماً وشطحاً من كتابي الأول «حيطان عالية» (ترجمت بعض قصصه، بعد أكثر من أربعين عاماً من كتابتها - في مجموعة صدرت أول العام ١٩٩٧ عن دار Actes Sud بعنوان فرقة الأشواق - La Danse des pas-sions).

في ١٩٥٥ إذن وقعت في يدي نسخة De Luxe من كتاب بول إيلوار Le Lit La Table فترجمته للعربية في محترف صديقي أحمد مرسي الفنان والشاعر الكبير، ظلّ جيس أدرابي حتى العام ١٩٩٧ أيضاً، فنشرت ترجمته كاملة صحيفة «الحياة» اللبنانية ثم نُشر بعد أكثر من أربعين عاماً أيضاً في كتاب في سلسلة «أفاق الترجمة» المتميزة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر.

توالى ترجماتي عن الأدب الفرنسي، ترجمتُ، كما قلت من قبل «سوء التفاهم» لأكبير كامو، وكتبت عنه، في ذلك الرسم العتيد، وأذكر أنه في ١٩٦٢ عندما ترجمت عن الفرنسية رواية «فازا الاكو» لكتاب غيني هو أميل سيبي، أذكر الآن الراحل العظيم محمد مندور، في شرفة بيته الجميل في منيل الروضة، وهو يستمع إلى صفحتين ثلاثة من ترجمتي ويقرأ الأصل الفرنسي، ثم يطلب إليّ أن أتوقف عن القراءة، فقد عرف أنّ الترجمة في غير حاجة للمراجعة، تلك من سمات الكبير.

قائمة ترجماتي ودراساتي عن الفرنسية قد تكون طويلة، كما سبق أن ذكرت ومنها قصص آلان روب جرييه، ولي كليرزيو، وناتالي ساروت، وأربال، ويكيت. ومنها قصائد لشارل بودلير، ويول إيلوار، وجورج شحادة، وإكيه سيزير، وإلف بونفوا، وجان كلود سيلبران، وبيير

دينو ، وجورج حنين ، وجويس منصور .

لم تكن الترجمة الأدبية مهتني قط . بل كانت غواية فإن لم تكن زوجة فلعلها أن تكون ، مع ذلك عشيقة أو على الأقل رفيقة .

في خلال هذه المسيرة التي إن كانت طويلة ربما لأكثر مما ينبغي ، أحسّها قد انقضت خاطفة . . . ترجمت عن الإنجليزية والفرنسية أربعة عشر كتاباً منشوراً ، وترجمت للإذاعة عشر مسرحيات طويلة ، والتي عشرة مسرحية قصيرة ، وترجمت لمجلة لويس عشرات من قصائد لشعراء أفريقيين وأسيروين .



لماذا الترجمة ؟ وكيف ؟ هما السؤالان الأساسيان في هذه التجربة .

أما لماذا أترجم فهو السؤال نفسه لماذا أكتب ؟

وما أصعب الإجابة عن هذا السؤال .

أترجم - كما أكتب - مدفوعاً بقوة قاهرة ، لأنني لا أملك إلا هذه الوسيلة سلاحاً للتغيير ، تغيير الذات وتغيير الآخر : إلى الأفضل ربما ، أو إلى أجمل ، إلى أدق في يرد وحشة ما ، إلى أرواح في حرّ العف والاختناق ، لأنني أتمنى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة في ساحة حقيقية لا حدود لها ولا وصول إليها ، لأنني أتمنى أن ترتفع معرفتي - ومعرفتكم - بالذات ، بالآخر ، بالعالم ، ولو كان ذلك بمقدار قامة ، لأنني لا أطيع أن أتصمّل في صمت جمال العالم ولعواله . المعرفة إذن ، والتواصل والشهوة اللاعبة إلى التغيير . هذه فيما أتصور الإجابات - وهل ثم من إجابة قط ؟ وهل ثم من إجابة - أيضاً - تستنفذ طاقة السؤال ؟

الترجمة عندي - كالكتابة - هي سعي إلى المشاركة ، وربما هي تخل عن ذبلة ورزية قابضة هي حواذ الأثرة ، وأسر الأثنية . كم تمنيت دائماً ألا تكون متعني الحارقة بتصرّ ما - أو بعمل فني ، أو بجمال باهر على السواء - قاصرة عليّ وحدي ، هذه متعة تزيد بل تفيض بالمعطاء بالأخذ ، وتترى وتوسع وتعمق بالمشاركة لا بالاستئثار ، بلا شك ، مثل كل متع الحب .

هل من ضرورة لإنكار أنّ في الترجمة أيضاً متعة اللعب بالكلمات - وما وراء الكلمات - من

طاقة ؟

ما أشدّ جدية هذا اللعب الذي يقع في مكان ما من جوهر العملية الفنية نفسها : إذ أنّ لعبة

الإفصاح عن مكتون الذات - وعن خطايا الآخر الذي هو بالضرورة وبالترريف وجه «آخر» للذات - هي لعبة حياة أو موت ، مثل لعبة الروليت الروسية الشهيرة ، إن أخطأت فهي التهلكة ، وإن وقفت كتبت لك الحياة .

هل ثم شك في أن الترجمة إعادة صياغة ، إذ يستحيل أن تكون مطابقة ، لكنها ليست مجرد مقارنة ، الترجمة إعادة تشكيل للعالم - ربما عالم الآخر الذي أترجم عنه وربما كان هو عالمي أنا - أو ساحة من ساحاته الفساح (ولأفلم اخترت أن أترجمه - هو لا غيره؟) وإعادة الصوغ ، هي أيضاً من محركات الإبداع ، أي الخلق ، خلقاً سويتاً من جديد ، إعادة التشكيل إذن نحو الأفضل ، الأعدل ، الأجمل والأقرب والأوثق وشيجةً وعُرىً .

لم أترجم قط نصّاً إلا وقد كنت أحبه ، وهاجني شوق أن يشاركني في المتعة به أهلي وناسي ، وحنيت أن يكون فيها ما يحفز ولو قارئاً واحداً إلى التعبير .

أما كيف؟ فهو لبّ التجربة ، من داخل آليات الترجمة .

فالمسلم به إنه إذا كانت الترجمة حياة بالضرورة فهي عيانة مبدعة ، وهي لا بد أن تكون عيانة العشاق - ولا يمكن أن تكون مجرد نقل ، ذلك بالدعاة محال .

المدرستان - أو الاتجهان الأساسيان في الترجمة الأدبية هما من ناحية مدرسة الدقة والأمانة المطلقة مع الأصل ، ومن الناحية الأخرى مدرسة الوضوح والسلاسة وتقريب المعنى إلى الألفهام ، دون تقيّد بكلمات الأصل .

أما أنا فإنّ إيماني بأنّ العربية لغة فادحة الغنى بل فاحشته ، وعشقي لهذه اللغة ، وأنّ كنوزها ما زالت تنتظر سير غورها ، وأنها لغة قادرة ، وإرثها ثري بالمتجزات شبه للجهرلة ، ذلك يدفعني إلى أن أنفوسي تحت لواء المدرسة الأولى ، مدرسة الدقة الكاملة والسعي إلى الوفاء الكامل بما يحمله الأصل ، مهما بدا أنّ ذلك قد يتأى بالترجمة عن تسطيع أو استهال أو ما يسمى - خطأ - بالسلاسة (التي هي بالضرورة خادعة) .

إنّ معرفة دقائق اللغة المختول عنها واللغة المختول إليها بديهية وضرورية ، لكنّها ، كما هو بديهي أيضاً ، غير كافية ، إنّ إدراك وتمثّل السياق الثقافي أو البيئة الثقافية سواء كانت تاريخية أم فلسفية أم غير ذلك ، هو من ضرورات الترجمة الحقيقية المبدعة ، والقدرة على الإحياء بهذا

السياق الثقافي مع اندراج النصّ في السياق الثقافي للمغابر للمقول إليها، بكل ما يحمل ذلك من وهي بظلال الكلمات، واختيار للفرقة المثلى من بين المترجمات، واليقظة بإزاء تركيب، أو تنالي أو تعاضد الألفاظ في إطار الجملة الواحدة والسيطرة على الأليات اللغوية.. الثقافية في الوصل والفصل والتجميع والتفريق، وهكذا من سائر أدوات الصنعة التي تظل مع ذلك جامدة وميتة ما لم ينفذها إلهام الإبداع الذي لا يمكن نفساً أسراراً.

لم أترجم نصّاً قط إلا وقد كان يهمني السعي إلى الالتزام دقة كاملة في الإيهام إلى الأصل وإلى استلهم موسيقية أو إيقاعية النص الأصلي فضلاً عن الاحتفاء – ما وسعني الجهد – بضبط وتحديد المقصد الأول من النص.

ومع ذلك فما أكثر ما سمعت أنّ النصوص التي ترجمتها تُقرأ كما لو كنت قد كتبها ابتداءً، وما أكثر ما قيل لي إنّ الأسلوب واصطفاء الألفاظ يل ولغات الجمل كلها «غرامية».

نعم. فليست الترجمة أن تبقي نفسك للنص الأصلي (وهو مستحيل على كل حال) ولا أن تتبعه حتى تفقد ذلك، بل الترجمة الحنّ أن تجد هذا الاتساق الصعب والمتع معاً بين الدقة في النص الأصلي واللذان أو النكهة في النصّ المترجم، أي الاتساق بين الذات والآخر بحيث إن لم يتدمجا فهما على الأقل متناغمان.

أما عن النصوص التي تُرجمت لي، فإنّ «ترايبها زعفران» قد تُرجمت إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإسبانية والإيطالية والسويدية واليونانية. لم تترجم «ها بنات اسكتلندية» إلا للفرنسية والإنجليزية والإيطالية.

وصدوت لي، بالفرنسية، مجموعة من القصص اختاروها وترجمتها الدكتور ماري فرنسيس سعد، الأستاذة بجامعة القاهرة، ثم جامعات فرنسا، بعنوان «رقصة الأشواق».

ومنذ قليل صدوت «حجارة بويللو» بالفرنسية في سياق «ذاكرة البحر الأبيض المتوسط» ومن ثم فهي تترجم للبولندية، والإسبانية، والإيطالية، والألمانية، والإنجليزية.

هناك قصص قصيرة متعدّدة ترجمت منذ زمن بعيد إلى عدّة لغات منها الإنجليزية والفرنسية بطبيعة الحال بل وحتى اللغات اليابانية أو الروسية أو الأوكرانية. لكن لم تترجم رواية كاملة لي قبل «ترايبها زعفران»، ولعلّ ذلك يعود إلى نوع الكتابة أو خصائص وسمات الكتابة التي أكتبها وإلى أنّ كتابتي هي أقرب إلى الشعر.

وكما نعرف فمن الصعب جداً ترجمة الشعر ، اللغة التي أكتب بها هي لغة شديدة الخصوصية ، لا أقول شديدة الصعوبة ، بل أقول ربما تستعصى على المترجم الأجنبي الذي لا يعرف من العربية دقائقها أو أسرارها . . ولهذا فإنه يجد نفسه حائراً أمام شعر أو ترجمة نصوص كثيفة أو لها خصائصها اللغوية . .

ليس معنى ذلك أن اللغة في حد ذاتها شيء مقحّم أو خاص أو يلرز أو ثاني في كتاباتي . هكذا أرجو . ولكن اللغة وثيقة الصلة بالرؤية نفسها وبالمضمون نفسه وبالسياق الثقافي كله .

ومن ثم فمن الصعب جداً ترجمة هذه الرؤية بكل دقائقها وإلحاحاتها المضغرة التي تغرب في التراث العربي والإسلامي والقبطي معاً ، إلى لغات أخرى ، لعلّ (ترايبها زعفران) كانت محظوظة . ومع تسليمي بجودة الترجمة بل امتيازها ، فيما أعرف ، إلى الفرنسية والإنجليزية على الأقل ، وباعتراف أصحاب هاتين اللغتين ، فلا شك أنها فقدت شيئاً ما في الانتقال من لغتها الأم إلى لغة وثقافة أخرى ، وهو لا مناص من وقوعه في مثل هذه النصوص .

قبل صدور روايته «حجارة بويللو» رَسَم أحمد مرسى، بالحفر، عدة لوحات أطلق عليها «متتالية حجارة بويللو» وعَرَضَهَا بعد ذلك في معرض خاص في «المشرية» عام ١٩٩٥. نَقَدَهَا على الخشب، والزنك، واليوليوم.

أول ما يَبْدُو الملتقي هنا - فيما أتصور - هو هذا الاندماج بين جِرَاءٍ تشكيلية وجِرَاءٍ مضمونية - إن صحَّت هذه التفرقة أصلاً، وإِنَّمَا أوردتها لمجرد الإيضاح.

في إحدى هذه اللوحات نجد المساحة مقسومة إلى مثلثين غير مستويين وغير منتظمين تحتل أحدهما قامة امرأة عارية ترفع ساقها - الساق هي التي تقوم باليَّة القطع إلى مثلثين تقريبيين - وفي آخر الساق حلقة كلَّتها خلخال واسع أو اسطوانة، بينما تحتل المثلث الآخر عارية أخرى جالسة على ركبتها مشية ساقها تحتها، ولكنها بلا فروعين، كلتا المرأتين يلتصق عريهما بوجود خط يوحي أنه طرف ثوب علوي شفيف لصيق بالجسم الذي يحمل رسالة إشواء متسكك صارم القوة، وهي تيمة رئيسية في «حجارة بويللو» الرواية، حيث نجد أن ديونيزيوس إله الخمر والنشوة والجموح هو الوجه الآخر للآله أبوللو (بويللو) إله الموسيقى والطفل والمعركة والنور الصافي.

وفي خلقية هذه اللوحة قبة كنيسة من طراز بناء ريفي أقرب إلى السذاجة المعمارية وعليها صليب قبلي مورق الأطراف، فهذا نحن قد تجاوزنا آلهة اليونان إلى نوع من القدسية المصرية أساساً والشعبية على وجه أخص، سوف نلاحظ أن العارية - الكاسية ذات الساق المرفوعة المتحدية والتي اغتشى أعلى رأسها على خط تجريدي قاس، تستند إلى الأرض بلراع واحدة وحيدة تنتهي بيد مبسوطة الأصابع منتشبة بتراب هذه الأرض، بقوة، وإصرار، ومع ذلك فإن هذه الرمزية الواضحة لا تنفصل عن رسوخ القيم التشكيلية التي تكون قاعدة اللوحة، وترسو عليها، في تمكّن وشدة أسر صروحها الأثنوية الشامخة، ما من فصل ممكن بين سلمى القيم هنا،

كما في سائر أعمال هذا الفنان الأعيرة .

في حفر آخر على الزنك نجد تنوعاً على هذه القامة الأنثوية المستتلة إلى الأرض ، وسوف نجد ، كذلك ، تردداً متعدياً لنقمة المثلث - بين القام الكبير والقام الصغير إذا صحت الاستعارة من الموسيقى - نراه فسيحاً يشغل نصف اللوحة ، كما نستشفه صغيراً في أكثر من نقمة وعلى أكثر من مقياس ، وفي الطرف الأيسر من اللوحة قامتان - ظلالاً نترددان في أحوال مرسى وتخطيطاته - هي قامة المرأة والرجل - يكادان أن يتجمعا من إحياءاتهما الجنسية السافرة وإن ظلا يحتفظان بقسمائهما الواضحة ، ويتنهما ما يشبه التشار - أو التراحم - أو الحوار الحميم ، وليس في خلفية اللوحة إلا فراغ فسيح - هو إلى السكون الصافي والسلام المليء اقرب منه إلى الخواء ، مجرد الخواء .

ليست محفورات متتالية حجارة بويللو ترجمة للرواية ، ولا مجرد تصوير «الستراسيون» لها ، بل هي عمل فني مستقل يرأسه ومواز لعمل فني آخر مستقل بذاته ومواز بدوره (بمجرد أن وضعت له المحفورات أصبح موازياً) بينهما نسبة وقربى لا معنى عنها .

في هذه المجموعة تنوعان على رأس وسمكة - تذكرتني على نحو معين بلوحة الوجه والشمعة في «متتالية كافاني» . وبينما نجد الوجه - أو الرأس - هنا راسخاً ثابتاً مفتوح العينين على تأمل بعيد ، نرى السمكة كائنات متوقزة يقفز بنوع من العرامة - بل الشراسة - إلى أعلى ، فانما فاه عن أسنان كأنها أسنان القرش ، مثلثات صغيرة وحادة ونهائشة .

ما هو التساوق بين السلام الأبولي في الوجه وبين الجموح للنتزي الديونيزي في السمكة ، بين هذا التصور التشكيلي وبين تيمة الرواية ؟ إننا أسأل هنا عن التساوق لا عن التطابق ، عن التجاوب التشكيلي - في مجاله الخاص - مع المحور الروائي الذي مجاله اللغة أساساً بما تحمل من طاقات خاصة بها - مهما أضمرت في طياتها من قيم تشكيلية أيضاً .

التنوع الأول حيث السمكة الوالدة على الجانب الأيمن من اللوحة ، فيه نوع من الصفاء ، ولله الحظ ، وهدوء الإيحاء ، بينما نجد أنّ التنوع الثاني - والسمكة هنا على الجانب الأيسر - حتى وإن كان التنوعان متطابقين تقريباً ، فيه كثافة مظلمة في نسيج الخلفية - كلاهما حفر على الزنك - وخطوطه أوتى وأقوى وأكثر سمكاً وشخانة من غير أخرى جفاوة أو غلظة .

فهو في هذا «التساوق» التناقض مرة أخرى ، دلالة معينة ؟ هل فيه إيحاء مرة أخرى إلى «التراسل» التضاد» بين أبولو وديونيزيوس ؟

تكرّر نعمة الثلاث - على اختلاف مقاماتها وتوزّع هارمونياتها - في حفر ثالث يضم هاتين القامتين الأثويتين - عاريتين كاسيتين معاً، تاهلّتين بأنداء مليّة خصيّة، مزوّعتي أعلى الرأس، كما عهدناهما من قبل، إحداهما شامخة الرأس، صرحية الجسم، منشّبة بذراعها الواحدة تقبض يدها على ركن من الأرض، بينما الأخرى لا تقل عنها صرحية أو جسامية أو جسدانية نحنية، لكنها، فيما يلوح، في غمرة حوّل مزدوج.

هل هو الحوار الأساسي في هذه المثالية، كما هو في تلك الرواية؟

عالمه دلالة في زمنا الرديء أنّ الناشر لم يستطع أن يضم اللوحات العارية في صلب الرواية، توجساً ومحوراً وتقية، وأكتفى بأن وضع في الكتاب بقية اللوحات «البريّة». لعلّ له علراً، فليس مطلوباً من الناشر أن يكون شهيداً في كل الأحوال.

هل ثمّ براعة أكبر من براعة الجسم العاري وخاصة في هذه الصياغات صارمة الترهّد وصافية التنسّق؟ ليس فيها شبهة بنامة، ولا حتّى مجرد عضوية الجسد، بل فيها تجريد موحّ وقاسٍ، لكن موجة الظلامية تهدّد بأن تجتاحنا.

فإذا كان للمثلث الدور الأكبر - أو يكاد - في تكوين هذه المحفورات، فإنّ للدائرة وأجزائها دور - لا يقل أهمية - في تدويرات الأنداء والبطون، وللخط المستقيم تقريباً نصيب في التشكيل.

وهو ما يتبدّى في محفورة هي إلى الأيقونة أقرب، خلفية سوداء كاملة السواد تبتثق أو تنسأل منها خيوط بيضاء من نور تحدّد وجهاً إنسانياً فيه قلمية هادئة لكنّه غير مستقيم الملامح، ثم ننوء يمكن أن ترى فيه انسياباً لجذائل الشعر أو اختلاطاً بكيان آخر، وثم وراء الوجه ما يوحي لي بأنّه قفمة فاتحة فاهها، أو هي حيوان سواء كان بحرياً أو سماوياً، فيه نية اقتراس غير خفيّة.

هل هذا الامتزاج بين أثوية إلهية من ناحية وبين كائنات أخرى، وحشية وإلهية مرة أخرى، هو ترأسل نغمي مع إحدى تسمات «حجارة بويللو» الأساسية؟ لم أنّ هذا التأويل يأتي من انجيازي أنا، وإن كنت له مشروعيته مثل أي تأويل آخر؟ مع أنّه من المسلم به أنّ التأويل - بدوره - يندرج في سياق مختلف عن سياق القيم التشكيلية البحتة التي تكوّن العمل الفني.

في هذا السياق نفسه - تأويلاً أو تشكيلاً - تأتي (على الليونلوم) محفورة «القرود الإلهي» (هذه التسمية من عندي) الذي يفسجونا برسوخ صلد بالأسود في قلب فراخ قابض بالأبيض، المخطوط التي هي في الوقت نفسه كتل سوداء، صمّاء تقريباً، لا تخفّفها إلا لطشات أبيض متناثرة صغيرة، تبدو للعين غير المدربة عفوية وتلقائية - هي كذلك بالفعل - ولكنها تلقائية لتلهمها دربة

طويلة لعلها غير واضحة وغير متعلقة تماماً، وهي حركة تثبت ذراع «القرد للؤلؤ» وساقه، بما يبدو أنه قائم عمودي أو حبل سميك مضفور، وفي نظره الإنسانية التي تو شك أن تكون فوق إنسانية، دينامية كامنة، حوار درامي مضموني يضاف إلى أو ينبع من الحوار الدرامي التشكيلي البحث بين الأبيض والأسود أو بين الكتلة والفراغ، أو بين الخطوط الكثيفة المستقيمة وبين ما يتخللها، أو يخففها، من تنوعات هندسية مغايرة.

سوف نجد هذا الحوار مأخوذاً في وجهه المكسي، حيث يسود الأبيض خلفية للخطورة أو يحتاج صلبها، ولا يأتي الأسود (للتقييم المقوّم) إلا على سبيل التضاد. وإن كان أساسياً في تكوين اللوحة التي أحب أن أسميها لوحة «الأعمدة اليونانية» أو «البيزنطية الثانية».

إذا كانت بعض الإحamات اللامعات أو التماثيل في محفورات ولوحات أحمد مرسى تشير إلى خصائص «رومانية» فلنأتي أميل إلى أن أرى فيها روحاً هيلنسية قوية بأكثر كثيراً من صرامة وقائية التشكيل الروماني الجمهم، لكن هذه الأعمدة هنا ليست صروحاً تحتية بقدر ما هي انبشاقات لأشواق روحية: أي ليست فيها عارجية الثبات الرخامي بقدر ما فيها من اعتزاز بالتوق الإنساني، هي مبتورة الأكليل، تقعي عليها كائنات شبه إنسانية كآلها أحجار الشطرنج، أو تخليطات الوهم، معاً، تنمها قوى توفّر داخلي، اللوحة كآلها كأنما تسبح.. في الوقت الذي هي فيه راسية ثابتة.. على أرضية متموجة من كتيان ومل ييضاء محلقة بقوسات الخط الأسود متراوح التخانة، ومن بينها تبدو ساقان مبتورتان متحركتان وليستا مجرد شلويين، كآتي بهما ترفعان هذه الصحراء مفوّسة الكتيان، وهذه الأعمدة مستقيمة الترتيم.

الإحamات التي يقال إنها «رومانية».. أميل إلى أنها بيزنطية بل مصرية قبطية.. تتبدى، بقوة، في ثياب ساذجة ضالفة ترتكها قامة نسوية ييضاء ملفلفة بالسر في ازدواجية تقابلها قامة ذكورية عارية سوداء، في أيقونة ثنائية الجناسين يؤلف بين شقيها فراغ أبيض، وتؤطرها خلفية سوداء في العرفين.

♦ حجارة بوبيلو في طليطلة تجرية فنة

عندما عطوت أولى خطواتي، في مايو ١٩٩٩، عبرت عتبة مقر «مدرسة الترجمة في طليطلة» Escuela de traductores de Toledo أحسست بشعور من الرهبة ونوع من الاحترام العميق لماضي عريق، فقد كنت أعرف أن هذا المقر مقام على أنقاض قصر لأمير أو حاكم عربي من أيام الأندلس الزاهرة البائدة. وبالفعل تفصل الصديق جونزالو فرنانديز بأن أشار إلى بقعة حائط تاريخي هو كل ما بقي من القصر اللطيف، وقد سُلطت عليه أضواء كهربائية وأقيم أمامه سياج قصير من زجاج، فبدأ كآته حضور ساطع وكامن وما زال متبرأ، كآته من أسس ثقافة استوعبت ماضيها وشيدت عليها بناءً عصرياً موج بالخيالة والجمال، على المستوى المعماري والتكنولوجي الحديث وعلى المستوى الشعري اللغزي في الوقت نفسه. وكنت أعرف إنجازات مدرسة طليطلة للترجمة التاريخية التي تفاعلت فيها حضارات وثقافات العصر الوسيط تفاعلاً خصباً.

كانت «المؤسسات الأوروبية للثقافة» قد تبنت مشروعاً ضخماً تحت اسم «ذاكرة البحر الأبيض المتوسط» ترعى فيه ترجمات لأعمال روائية أو أتوبيوجرافية، لكتاب من البحر الأبيض المتوسط، إلى عدة لغات أوروبية، وكان قد وقع اختيارها على روايتي «حجارة بوبيلو» لكي تُدرج في هذا المشروع، وقامت المؤسسة، والمدرسة، بدعوتي إلى طليطلة للاشتراك في حلقة متخصصة مكونة من أربعة مترجمين لهذه الروايات هم هارنوت فينترش للألمانية، ويول ستاركلي للإنجليزية، ومارتا سيرالاسيانية الفطالونية، ويولانتا كوزتوفسكي للبولندية، وكانت الترجمة الفرنسية قد صدرت بالفعل، أما ليوناردو كاييزوني فقد اعتل عن الحضور، وكان قد ترجم لي من قبل «ترايبها زعفران» و«بنات اسكتدرية» للإيطالية ترجمة أجمع كل من عرفها أنها رائعة.

على مدى يومين أو ثلاثة من النقاش الجاد والأسئلة المتلاحقة من المترجمين الأربعة الذين

تحلقوا حولي في قاعة جميلة وهادئة ومشمسة من «مدرسة طليطلة للمترجمين» وأمطروني بوابل من الاستفسارات والاستيضاحات، من حيث اللغة ومن حيث الدلالات ومن حيث البنية الروائية، أدركتُ فجأة أنَّ هذه الرواية التي كنت أظنُّها رواية «سهلة نسبياً» هي رواية مُركَّبة، لها أبعاد لم أكن قد عرفتُ مدلولها عندما كنت أكتبها من سنوات، في حِمَا الخلق الفني والامتثال للإلهام الداخلي. كانت أسئلة المترجمين الأربعة بمثابة ضوء جديد نابع من النص الروائي بالطبع ولكنه كان مُغمَّراً وكامناً وقائماً في الأساس من الرواية بحيث لم أكد أحسَّ به أثناء الكتابة الفعلية، كأنَّه بالضبط مثل بقية حائط القصر الأندلسي العربي القديم، وقد سَكَّطت عليه أضواء جديدة.

كان الصديق هارغوت فينترش قد زار موقع الرواية في الطرانة، قرية جذني لامي، وصور كوم أبويللو، أو حجارة بويللو، وعَرَّض علينا لوحاته الفوتوغرافية Slides عبر البروجكتور، ورأيت كم جاز الزمن (نصف قرن تقريباً) على معالم الطرانة القديمة وكيف دخل «التحديث» والأبنية الجديدة عليها، وإن ظلَّ جوهرها قائماً وراسخاً مرة أخرى مثل بقية حائط القصر العريق. أليست حجارة بويللو هي نفسها أنقاض معبد أبوللو القديم الذي كان يعمر هذا الموقع، كما أثبت المؤرخون؟

أليست هذه الرواية نفسها تريعمة - بشكل ما - لديونيزيوس إله الشوآت الحسية والعربات والشمل على أنقاض أبوللو إله العقل والتور والموسيقى التوازنة؟

تجربتي مع المترجمين الأربعة في طليطلة، أضاعت لي هذا المعنى الذي كان يسري في الرواية مسرى خفياً دون أن أدركه إدراكاً عقلياً واضحاً أثناء كتابتها، إذ شَغَلَتْ بحكاية الأحداث اليومية لأهل القرية في آخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات من القرن العشرين، كما شَغَلَتْ بتأملات وذكريات الرجل الكهل الذي كتبها في أول العقد العاشر من ذلك القرن (١٩٩١).

ذلك كان مدبر بحث ورشة العمل للشر في طليطلة، بما فيها من مناقشات لتفنيات الترجمة، وتحليل لأشخاص الرواية، وأحداثها، وتبَّع للمواقفي فيها إلى جانب الشطح ألفانازي والجموح النصي السيربالي المتدمج مع سرد للأحداث والذكريات التي تدور في قرية من قرى دلتا مصر وفي زمن يتجاوز زمنها التاريخي الواقعي، ويطمح إلى أن يتصل يزمن الآلهة أبوللو وديونيزيوس، أو على الأرجح، حورس إله العقل ووضع الأمور في نصابها ومين إله الشَّيْب والحسية والشطط. هذا تعلمتُ أيضاً - أنا كاتب هذه الرواية - من مدرسة طليطلة.

«فن الكتابة عندني هو التجريب المستمر ، المغامرة ، نشدان للجهول ، السعي إلى التعبير بل إبداع الجمال الكامل في الوجود وأحواله ونشواته ومسراته ، البحث الدائم عن الحب والعدالة والحرية والكرامة» .

هل هذا ينسحب على البحث الدائم الذي أطلقت عليه «عبر النوعي» في الرواية ، القصة ، الشعر ، الفن التشكيلي؟

عم أبحث؟ سؤال عن لبّ ما أكتب . بمعنى أنه حتى عندما أحاول أن أقرر الآن عم أبحث ، فأنتي لن أفيّ أبداً بما أعني إلا عبر الكتابة نفسها ، أعني بهذا في حقيقة الأمر أن المسألة تتعلق بمباشرة النص : الكتابة والحياة معاً ، وليس بالتفريعات عنه وإن كانت التفريعات الخارجية طبعاً نضيء أو من المفهوم أو من النشود أو للمأمول أن نضيء جوانب من هذا النص المكتوب ، فالبحث كما قلت هو بحث يكاد يكون مستحيلاً بمعنى أنه بحث متصل لا أتصور أنه يصل إلى إجابة كاملة شاملة والية ، بحثاً عن هذه القيم ، يخيل للمرء أن هذه القيم ابتلت لأنها تُستخدم كثيراً في غير موضعها : الحب ، الحرية ، العدالة ، الكرامة ، ما هي الكرامة؟ هي العدل والحرية والحب؟ أهذه كلمات قد ابتلت ، أم تظل -- بفعل الفن أيضاً نصرة حية ، المهم عندني في الفن أن نعيد إلى هذه القيم شيئاً من بكارتها ، من الدهشة بإزالتها ، من حرارتها ، هذا البحث هو أيضاً سعي إلى إعادة الحرارة والحياة لقيم هي دائماً قائمة ، هي دائماً موضع البحث وموضع الإشكال ، فإذا وفق كاتب أو فنان ولو بمقدار خطوة واحدة في البحث فلن في ذلك نعمة لا تُقدّر . !

في هذا السياق يمكن أن أقول عن الكتابة إنها لحظة واحدة ممتدة في العمق ، وربما في المدى ،

(٥) مستخلص منقح ومعدّل من برنامج تليفزيوني بالمعنوان نفسه ، من إعداد أحمد الشهاوي وهند القاضي ، وإليهما أمين بما حلزته استلهمها الحصة من استجابات عندني .

وعما في التصرع ، وعما هي لحظة واحدة قد تكون بمثابة أهد من الزمان . بمعنى أن التشنجان أو السعي والتحقق هو في النهاية واحد ، كلنا في نهاية الأمر نكتب كتاباً واحداً لكنه ليس متكرراً ، كتاب أو مسمى نبحث فيه إلى أبعد فأبعد فأبعد ، نتقصى جوانب لم تكن قد رأيناها من قبل ، نتكشف أرضاً لم تكن قد وطأناها من قبل وهكذا ، لكنها في النهاية قد تصل إلى ثمار . أتصورها طبعاً بطبيعة الحال ثماراً يجمعها هذا الإطار الواحد ، هذه المنظومة من الرؤى والقيم والثقافات والتشكيلات التي تتناغم أحياناً ، تتناظر أحياناً ولكنها بمعنى ما ، واحدة ومتنوعة ، واحدة ومتكررة بالأسلوب الفلسفي .

قلت في غير هذا الموضوع : « ليس في كتابتي حنين إلى الماضي بل هناك استجماع تام وتوحد بين الطفل والراهن والكهل ، بين الواقعي والشوهم ، بين لنا والآخر ، إتنا هناك جميعاً في وقت واحد » ، فما مفهوم الزمن عندي؟

كأنما الزمن عندي لا يوجد . كأنما هو موضع التحدي المستمر ، كأنما مقولة الزمنية نفسها ، في كتابتي ، تتغير . لا يوجد ثم ما مضى واندر . لا يوجد حاضر ، لأن الحاضر متقلب ومتغير باستمرار . للماضي ماثل قائم وراهن . ذلك أن الكتابة فنٌ بشكل عام مهمته ، في تصويري ، هي تلحق هذه الحياة للفصلة المستمرة على ما مضى بحيث يبقى حاضراً حياً . ليست المسألة مسألة استعادة ذكريات ، مسألة الذكريات نفسها متغيرة ، وإنما هي مسألة معالجة جديدة ، وربما ذكر لما مضى ، كأنها تعيد خلق الماضي من جديد دون أن تخرج عن أنه بالفعل قد حدث ، سيحدث ، وكأنما سيحدث باستمرار .

الماضي هو إبداعات جديدة .

أظن أن ذلك ، بشكل ما ، ودون إدهاشات ، يتصل بالسعي المصري العريق المتصل عند المصريين القدامى : تحدي الزمن ، تحدي الماضي ، تحدي الموت . الخلود وبناء الأهرامات ، إن الصور ، الإبداعات الخسية في مقابر المصريين القدامى توحى بل تؤكد أن الموت لم يحدث . وكأنما مشاهد الحب والقصص والعيد والرياضة والمأكول والمشارب وأنواع التمتع كلها موجودة في حياة الميت الذي لم يعد ميتاً بهذا المعنى ، بل أصبح حياً ، كأنما الماضي قد قضى ، كأنما مقولة الزمنية قد انتهت ، ربما كان هذا وراء بناء الأهرامات التي تتحدى الفناء ، وتتحدى الماضي ، هي قائمة باستمرار .

قد يتصل بهذا ، على نحو ما ، واقعة لعملها طريقة أو غير مألوفة ، هي روايتي «أضلاع

الصحراء صدرت عام ١٩٨٧ بعد أن كنت قد كتبتها في منتصف الخمسينيات ولكن ذلك لا ينطبق على «أصلاخ الصحراء» قط ، صدور كتاباتي ليس مرتبطاً بوقت كتابتها على الإطلاق ، هناك فترة احتشاد ضروري مستمر . فلم أُنشر ، إلا في فترة متأخرة كتاباتي من القصص القصيرة التي كتبت في الأربعينيات وربما في آخر الثلاثينيات ونشرت في السبعينيات . لأنه لم يكن عندي شهوة النشر في حد ذاتها . وإنما هي شهوة أخرى ، هي شهوة البحث عن مرحلة من النضج كأنها لا تأتي قط ، كأنها أنا استمر في البحث عنها . ومن ثم فإن الاحتشاد الطويل هو الذي يؤدي إلى تأخير طباعة أو صدور بعض كتاباتي . لكن هذا لا يعني أيضاً أن هناك لحظات من الإلهام المفاجئ التي تنفص أو كما لو أنها تنفص عليّ في أثناء الكتابة دون أن أكون بشكل واع محشداً لها أو حتى متصوراً لوجودها . تأتي كأنها تفرض نفسها في اللحظة التي أكتب فيها ، وفي هذه الحالة أمثل لها طامعاً منصاعاً لها ، لا أقاومها بل أجد أنها كما لو كانت ضرورية بل هي بالقمل حتمية .

هذه عندي طبيعة أو تكوين أو نوع من التزوع الذي يمزج بين شيتين ، الاحتشاد ، التأمل ، التدبر ، التخطيط المسبق الداخلي ، والدفعية ، التلقائية ، الانصياع للحظة الإلهام ، أعتقد أن هذا المزيج بنسبة كبيرة على الأقل ، هو للزجاج الذي أحبه وأعمل به .

ليس عندي ماضٍ أو حاضر ، هي نعمة أو جملة موسيقية متواصلة متصلة .

ثم ما أغته مهماً وهو أنني لا أتوقف بالفعل عن الكتابة ، الكتابة لها معنيان أو مستويان أو تجليان إذا صح هذا التعبير ، لكن الكتابة في داخلي مستمرة ، في أي لحظة من اللحظات ، كأنها أكتب ، كأنها أقرب العالم وأكثبه وأصوغه وأعيد تشكيله بكلمات ليست متحدة نهائية وأحياناً شديدة الحضور ، ثم تأتي اللحظة التي لا أستطيع أن أقاوم والتي لا أعرف متى ولماذا وكيف تأتي ، عندئذ أحكف على الكتابة في نوع من الغياب أو ما يشبه الغناء عند الصوفيين . هذا التكوين هو الذي يتيح لي ، أنني لا أتوقف . وأن استمر ، وأن أتوقف عن الكتابة الفعلية في الوقت نفسه ، انقطاع والاتصال ، استمرار وتوقف ، هذا أيضاً من سمات الفن . أتصور أن الفن بالقمل هو سيد التناقضات ، الفن هو الذي يستطيع أن يطرح التناقض ليصنع منه تناغماً وتانسقاً ليس هو التانسق التقليدي بطبيعة الحال وإنما تانسق متجانس ومتناغم في وقت معاً . إن صح هذا التعبير .

هنا سأرجع مرة أخرى إلى نفس القطبين : أعني قطبي العملية أو القصصية من ناحية ، والتلقائية أو الدفعية من ناحية أخرى . لا أعتقد أنني أعرف تماماً إلى أي مدى سأكتب ولا فلن أكتب ، إذا كنت أعرف ماذا سيكتب فلماذا أكتب ؟ ما دمت قد عرفته . لكن هناك معرفة ، في

الوقت نفسه ، معرفة خائفة غير موعى بها ليست ، واضحة ، ليست محددة ، الفن هو متعة اكتشاف المجهول وبالتالي فلا أدري إلى أين سيُفضي بي ، وإن كان عندي إحساس ، معرفة ، أو حدس إلى أين . بشكل عام جداً . هناك مفاجآت لا شك ، وأظن أن هذا من متعة الكتابة ، المفاجأة التي تبدو ليست عشوائية ، ليست اقتحاماً ، ليست تنوراً أو نشوراً ، إنما هي عضواً متمجة في المسعى الكتابي كله وإن كانت غير محسوب حسابها من قبل .

معظم الأجناس الأدبية ، منذ البدايات الباكورة أظن أنني كتبت فيها . في البداية كثبت ما يشبه الشعر ، ما تصورت أنه شعر ، بدأت في الثامنة أو التاسعة من العمر ، صبياً طموحاً وغير راضٍ ، كتبت قصة قصيرة ، أعدت تشكيل ما قرأته في مقالات . كتبت في تلك السن ، ما تصورت أن فيه شعراً وفيه قصة أو فيه سرّاً أو فيه ما يشبه التفكير أو التأمل أو إعادة الصياغة . هذا يحذوني الآن إلى أن أسأل : ما هي الكتابة ؟ ما هو الفن ؟ ، أتصور أنه إعادة تشكيل الوجود ، إعادة تشكيل العالم الخارجي ، والعالم الداخلي . ومن ثم فليس ثمّ جنس أدبي واحد يفرض نفسه عليّ . حتى القصص القصيرة التي كتبت أظن أنها اكتملت في البداية لم تكن تسم بصفات القصة القصيرة المألوفة في ذلك الوقت ، بعض قصص «حيطان عالية» كان فيها أولاً ، ما يمكن أن نسميه النّفس الشعري ، فيها أيهاً وقوف أو تلّث عند لحظات معينة وهو من تقنيات السرد الروائي الطويل . أعتقد أن «حيطان عالية» كسرت مواضع القصة القصيرة كما كان يتصور أنه مواضع الجنس الأدبي المعترف به أو للكرس ، أعتقد ، أو أمل ، أن هذا ما زال مستمراً عندي طول الوقت . لا يخضع النص الذي أكتبه ، فيما أقدر إلى مواضع مسبقة أيا كانت . طبعاً تنلج في سياق إطار عام ، ويمكن أن يُجدد هذا الإطار أو تُشغى عليه حيلة جديدة ، هذا يمكن . لكنه بالتأكيد لا يسير على نهج الاستساخ أو التقليد أو الاتباع ، وإنما التمتع في الكتابة هي في هذا الاختراق أو الانتهاك للمواضع السابقة .

ومع ذلك ، وفي سياق الانقطاع والاستمرار في ذات الوقت ، فقد حدثت أنني توقفت - بمعنى ما - عن الكتابة ، والأصح أنه كان توقفاً عن النشر ، بعد «حيطان عالية» لمدة ١٣ سنة إلى أن صدرت للمجموعة الثانية «ساعات الكبرياء» عام ٧٣ .

لا أتصور حتى الآن سبب هذا التوقف إلا في حدود . كما لو أنني ، عتقت كنت غير راضٍ عما كتبت أو ما أكتب . أو لعله كان انقطاعاً أو ما يشبه اقتناعاً داخلياً بأن ما يمكن أن أكتب هو ما أُرْضاه ، كانت تلك الفترة الطويلة فترة احتشاد . في تلك الفترة لم أتوقف عن «الكتابة الأخرى»

أو ما أسميته «الكتابة السرية» أعني الكتابة في حيز الإمكان ، الكتابة في الروح وليست على الورق ، لم أتوقف عن ممارسة النشاط الثقافي العادي : محاضرات ، ندوات ، ترجمات ، إلى آخره . كان هذا يحدث باستمرار . لكن ما نسميه الكتابة الإبداعية سواء سرداً أو شعراً أو نثراً إلى آخره ، كانت فيما أظن تحتاج إلى تلك الفترة ، يعني كانت تستوي على نار هادئة .

دونت منها الكثير وتخلصت من الكثير ، تخلصت من كتابات كثيرة وأبنت أنها «تدريبات» أو ما يسميه الغريون صيغيات . وثم كتابات بعد أن تخلصت منها حاولت أن استقلها . كانت تلك عملية معاشة مستمرة ، مجالدة مستمرة ، وفي الوقت نفسه متعة مستمرة ، وهو تحقن تدريجي ليس كاملاً لكنه متصل .

كانت للجموعة القصصية الأولى كلها نتيجة لهذه العملية ، عملية التخلص من هذا الزائد التفسولي غير المرضي عنه ، لم أنشر في للجموعة الأولى إلا ما استطعت أن أطمئن إليه بقدر ما ، وهو القدر الذي يمكن أنه ، على أي حال ، ساقبله . هذا ما حدث حتى الآن . بعض قصص «حيطان عالية» كُتبت أكثر من ٢٠ أو ٣٠ أو ٥٠ مرة : كانت تلك إعادة صياغة ، إعادة صياغة باستمرار . في شبلي الباكر لم يكن عندي ما يشغلني غير أن أسك النص أحفك كلمة وأحط كلمة إلى آخره . يعني ورشة ، كنت أبنيها ، علمت نفسي بنفسي فيها ، أو أنفست عملي فيها بنسي ، دون مرشد إلا القراءة والثقافة بشكل عام . بعد هذا لم تكن هناك صعوبة ما في الكتابة بمعنى أن ما أكتبه الآن في المسودة هو ما يُنشر ، كأننا وصلتُ إلى مرحلة الصنعة الكاملة المثقنة . وفي الوقت نفسه الرويا الكاملة المتجددة ، بمعنى ما ، لأنه ليس ثم شيء كامل بطبيعة الحال .

عقب هذه الممارسة ، للجريدة ، المعاشة الممتعة أصبحت الكتابة توشك أن تكون فطرة ثانية ، الفطرة الثانية تتكون من الخبرة الطويلة ، ليست هي الفطرة الأولى الساذجة الخام بل هي فطرة يمكن أن نقول عنها إنها مصفولة مثقنة بالمعنى الأصلي لهذه الكلمة ، وفي الوقت نفسه ليست هي الصنعة ، الصنعة موجودة مضمرة ، أتصور أن ذلك هو بالفعل ما قد حدث .

تأتي بعد ذلك فترة الاعتزال في الشباب المبكر ، في سنة ١٩٤٨ . هي فترة محتشدة . أولاً كانت فترة تفتُّح الأفاق أمام مستقبل مرجو تتحق فيه لمصر وللوطن أشياء كنا على استعداد لأن نضحكي في سبيلها ليس فقط ببحرنا بل بحياتنا : الكرامة والمعدل والحرية وإنهاء الاحتلال الإنجليزي ، وإنهاء الاستغلال البشع للشعب ، كان هناك هذا الضوء الذي يلمر الحياة حتى في داخل السجن بحيث كان السجن محتماً وأحياناً خصياً في الإمكانيات ، طبعاً الحرمان من الحرية

بأي شكل من الأشكال ولأية لحظة من اللحظات موجه ومُدار ومرفوض أساساً . مقابل هذا الحرمان من الحرية كان هناك التطلع إلى الأفاق المشرقة ، الآمال ، الثقة ، التفاؤل ، هذا ما نفتقده الآن بشكل كبير واضح ، أتاحت لي هذه الفترة لحظات طويلة من تأمل الذات لم تكن متاحة في غمار العمل السياسي والوطني والسري وكسب العيش وكسب الثقافة معاً . لم تكن متاحة بالقدر الذي أتيت فيه في المعتقل ، حيث كانت هناك ساعات طويلة من لا شيء ، لا شيء معناها أنه لم يكن هناك أي عمل ، لذلك حولنا هذا «اللا شيء» إلى عمل داخلي للتأمل والتفكير .

في روايتي «طريق النسر» تفاصيل هذه الحكاية . من الأشياء التي كانت مهمة في فترة الاعتقال : التعامل أو التعايش مع صفوف من الناس والشباب وغير الشباب ، العقليات المختلفة ، الرؤى المختلفة ، السلوكيات المختلفة ، في حيز مغلّق إلى حد ما ، وليس حيزاً مقترحاً كالحياة في خارج المعتقل . وبالتالي كل شيء مضروب في ١٠ ، مضاعف ، السلوك الذي يبدو في الحياة الخارجية مقبولاً أو عادياً يبدو في المعتقل مكثفاً سواء كان ذلك في السلوك والتفكير . الصداقات التي تُعقد ، المحصومات التي تحدث وهكذا .

بعد خروجي من المعتقل مباشرة مررت بفترة من فقدان الإيمان السياسي والإدراك المتوقع أنني لست رجل سياسة ولكن رجل أدب وفن وأن رسالتي الحقيقية ليست في العمل السياسي ولكن في العمل الفني ، وبالتالي كان هذا الإنهاء الأساسي عتدي حتى الآن . لم يكن التحول الذي حدث نتيجة لاكتشاف مفاجئ ، لأنني كنت موقناً ، من الأول ، أنني لست رجل سياسة ، لست أنا الذي سأفقد عملاً سياسياً أو عملاً حزبياً ، لكن كان هناك في يقيني ، إلى جانب ذلك ، واجب معين ، إحساس بضرورة العمل السياسي الثوري السري في مواجهة الاحتلال البريطاني ، في مواجهة الاستغلال ، في مواجهة القصر ، في مواجهة الباشاوات ، كأنما كانت هناك مهمة ينبغي لي أن أؤديها وأنتهي منها . كان للمأمول أننا ستحقق الأماني : الحرية والاستقلال والعدالة ثم أنصرف إلى مهمتي أو إلى رسالتي الأساسية وهي الكتابة ، هذا كان يصاحبني منذ البداية وتأكد هذا بعد خروجي من المعتقل بطبيعة الحال .

كان هناك بالفعل تصوّرٌ ما ، أن الفن ، أن الإبداع يستطيع أن يحقق هذه القيم المأمولة والمنشودة آنذاك ولكن بشكل أعم ومغاير لهذا الشكل المباشر لممارسة الحياة السياسية . للفن رسالة بالتأكيد هي رسالة في هذا الاتجاه بالتأكيد ، لكن أسلوب العمل في سبيل تحقيق هذه الرسالة يختلف اختلافاً بيناً ، العمل السياسي مباشر ، أني ، يومي ، حاد إذا صح هذا

التعبير ، العمل الفني فيما أتصور له فاعلية على المدى الطويل وبشكل غير مباشر وقيمه ، فيما أظن ، هي إثراء الوعي ، هذا الإثراء للوعي هو السبيل إلى تحقيق تلك القيم الكبرى ، ليس عن طريق العمل المباشر الواضح لكن عن طريق تغيير الوعي ، وتغيير الوعي الفردي يؤدي بالتأكيد إلى التأثير الاجتماعي .

سُئلت هل أنني أعدت تشكيل الاسكتندرية لتصبح اسكتندريتي ، أم كانت الاسكتندرية قد ساهمت هي في البداية في تشكيل وجدان ووعي إدوار الخراط . ومن ثم فهل كان هناك تبادلٌ للأدوار بيني وبين «اسكتندريتي» ؟

بالطبع اسكتندرية لها هذا الدور بالتأكيد ، سواء سلباً أو إيجاباً ، لا شك . يقال إنني كاتب اسكتندري ، هذا غير صحيح تماماً لأنني أيضاً كاتب «الطراثة» ، وهي موضع رواية أراها مهمة في عملي الروائي ، هي «حجارة بويللو» . «الطراثة» موقع قرية أمني ، تقع بين التيل والصحراء على قرب من مواقع أناترية قديمة جداً فهي تجمع بين هذين القطبين : التيل من ناحية والصحراء من ناحية أخرى . أظن أنني شكلتها أو أعدت تشكيلها في هذه الرواية ، ثم ، وهو الأهم ، الصعيد ، فأني من الصعيد ، من أخميم . أخميم كان لها وجود قوي جداً في حياتي منذ الصغر وفترة الشباب ، بحيث أنني احتفظت بذلك الوجود الأخميمي الصعيدي بين الجبل والأديرة وشساعة التيل وغضيرة الوادي ، سنين طويلة . قبل أن أكتب «صخور السماء» . ثم أشأ أن أعود إلى أخميم أبداً حتى كتبت «صخور السماء» حتى لا تشوب هذا الوجود الداخلي الروحي الخفي أية شائبة من الواقع ، مع أنه في «صخور السماء» هناك وجود للواقع اليومي الأرضي باستمرار . أظن أن فيها ، أيضاً ، تحدياً للزمنية . هي ليست رواية أو ليست كتاباً يحدث في الأربعينيات فقط ، أتصور أنها أيضاً رواية تحدي الزمنية كما بدأت القول . الاسكتندرية والطراثة وأخميم ومصر كلها ، هي للجملة الروحية للكاتب .

لا أستطيع أن أختار بين الأجناس المختلفة المتجاسة في الوقت نفسه : النصفة القصيرة ، الرواية ، الشعر ، النقد ، الواقعية ، ما وراء الواقعية ، ولا أن أختار بين الرؤى أو التشكيلات ، بل هي التي اختارتي في حقيقة الأمر . ليس عندي قرار مسبق . لا أعتقد أن هناك كاتباً أو حتى فناناً يقول سوف أصنع كذا وكذا ، في هذه الحالة يكون هناك نوع من التعسف أو العسف بالعمل الفني وهو شيء شديد الرفاهة شديد الرقة وفي الوقت نفسه شديد الصلابة شديد الرسوخ .

بدأت بالشعر والقصة والنقد وأنا طفل ، ثم في شمار الحياة ، كان هناك الفن التشكيلي بكل

فمنه ، كانت هناك الموسيقى وخاصةً الموسيقى الكلاسيك ، كانت هناك الأغاني الشعبية وغير الشعبية ، هذه كلها تلعب دوراً في التشكيل وفي التكوين ، لكن مسألة الاختيار بين شكل أو ميل إلى شكل ما بالنسبة لي على الأقل ليست موجودة . كأنما هذا هو مشروع واحد سواء كان في الفن أو في الحياة ، بجمع وينسق ينغم بين هذه الألوان من الوجود ومن الإيجاد أيضاً .

فيل لي أيضاً أن هناك أشكالا بدأت بي ، وأن مسألة الأشكال والرؤى الإبداعية متبادلة بيننا ، فهل هذا يقودنا إلى ما يتردد أحياناً عن المقارنة بين مشروعني الإبداعي ومشروع نجيب محفوظ وما المشترك بيننا ؟

هما مشروعان مختلفان . لكل مسمي مختلف . لم نعد بحاجة الآن إلى توصيف مشروع نجيب محفوظ ، هو الروسوخ ، المرافقة ، الأسلوب المحكم في الرؤية والتشكيل ، أظن أن للمسمي عندي مناقض لهذا ، يعني أن ما أسمى إليه هو المغامرة ، التجريب ، غرق المواضع ، انتهاك المسلمات ، التجديد ، إلى ما يجري هذا للجرى . هناك هذا التناقض . ما هو المشترك ؟ ربما المشترك هو إيمان ، يقين بأن النص الأدبي قيمة فعالة يخلص لها المرء طول حياته . أعتقد أن هنا قدر مشترك بين المشروعين . ربما كان المشترك أيضاً هو هذا الحب للوطن والإيمان به ، وما يكاد يشبه التقديس للمصرية وهو عند نجيب محفوظ واضح بشكله وتصوره ورؤيته ، أتصور أن هذا عندي أيضاً : هذه المصرية التي نحاول أن نعيد للوطن القيمة الراسخة الأساسية بحيث لا تيهت ولا تتبدل . أظن هذا أيضاً مشترك .

وما دامت قد جاءت سيرة نجيب محفوظ فإن في العالم العربي الآن ما يشبه الهوس بجائزة نوبل بعد حصول نجيب محفوظ عليها ، فهل أن حصول نجيب محفوظ عليها باعث إلى هذا الهوس أو أن المقترضي أن ينفيه تماماً ؟

أقدر أنه باعث . جائزة نوبل ، بالإضافة إلى أنها تكرم قيمة أدبية لا شك فيها ، فإنها أحياناً تُمنح لمن ليست له قيمة أدبية حقيقية ، حصل عليها كتاب أقل ما يقال فيه أنهم لا يستحقون التكريم . هناك اعتبارات سياسية وما تسمى «سياسية - جغرافية» أو «جيوبوليتيكية» . وثم اعتبارات آنية خارج القيمة الأدبية ، فمثلاً نجد أن الأدب الهندي بكل لغاته وتنوعه وغناه لم يحصل فيه أحد على نوبل إلا طاغور سنة ١٩١٣ ، أما عن الأدب الأفريقي فقد كانت هناك ثورة في الاهتمام به ثم خمدت تماماً وانخفضت تماماً ، ثم أن هناك تركيزاً عند أصحاب نوبل على «التركيزية الأوروبية» أو «الغربية» بشكل عام بما في ذلك اليابان ، اليابان دخلت في هذه المركزية . ما قصدته أن هناك نوعاً

من «النوبل مانيا» ، «الهوس بنوبل» ، كأن كل الناس تبحث عن نوبل . المسألة ليست مسألة جائزة في النهاية أياً كانت . بالمرء . لا نوبل ولا غير نوبل ، جائزة العمل الفني في تحفته . في كتابته ، في وصوله إلى متلقيه الطبيعي ، في إيجاد هذه الصلة الحميمة بين الكاتب وقارائه ، بين الفنان ومتلقيه . حتى لو كان متلقياً واحداً لأن الواحد يحمل في طياته الملايين لأن الواحد يحمل إمكانيةً لا نهائية .

في هذا السياق تأتي علاقتي بـ «القاهرة» . لعل بعض النقاد - أو القراء - يبحثون عن القاهرة عندي ، أين القاهرة في أعمال إدوار الحراط؟

في حقيقة الأمر ، القاهرة موجودة بقوة في الجزء الثاني من الثلاثية : «رامة والنتين» «الزمن الآخر» «يقين العطش» مثلاً . القاهرة موجودة في «الزمن الآخر» ، القاهرة التي أحبها ، القاهرة المعز ، القاهرة الجمالية ، القاهرة الغورية والأزهر ، برائحتها بعبقها وشعيتها للحب . إذا أخذنا على سبيل المثال حارة من القاهرة القديمة عند إدوار الحراط كيف سنرسله ، وإذا أخذنا حارة من القاهرة القديمة عند نجيب محفوظ فكيف سنراها ؟

تحدد المسألة هنا في السياق الروائي أو السردى أو سياق الرواية كاملةً ، لأنها إذا فصلنا هذه الفقرة أو تلك فلعلنا لا نصل إلى محتواها أو قيمتها . ولكننا إذا وضعناها في سياقها الطبيعي سنجد التالي ، فيما أقدر : ربما تكون حارة نجيب محفوظ أو غيره بواقعيته وورصدها الدقيق لمظاهرها الخارجية والداخلية أيضاً قائمة ، الحارة عندي أيضاً فيها نفس العناية بالتفاصيل الواقعية ولكنها مرتبطة بسياق كامل ، سياق للرواية ، لطقوس الرواية ، لأبطالها ، لصراعاتهم مع بعضهم بعضاً أو مغامراتهم الروحية والعاطفية والمثلية ، هذا سياق كامل وذلك سياق كامل . هذا هو الذي يفصل هنا . فإذا كانت الفقرة وحدها هنا ، والفقرة وحدها هناك فلعل هناك تكامل أي تشابه وأيضاً في التفاصيل .

الرواية قد يكون فيها أيضاً هذا التشابه . أما إذا وضعناها في سياقها سنجد الاختلاف . أوفرن أن تفرده العمل الفني مهم جداً ، تفرده بحيث لا يكون تكراراً أو استنساخاً لعمل آخر . حتى لو كان استنساخاً للواقع . العمل الفني هو إعادة خلق ، إعادة تشكيل ، فهو ليس استنساخاً ، العمل الفني يصقل ما نسيه الواقع الحارجي ، يحذف أشياء ويضيف أشياء ، فهو يخلق أو يصنع أو يوجد واقعاً آخر جديداً لعله أغني وأغضب وأوقع من الواقع الواقعي .

نأتي بعد ذلك إلى مسألة أخرى ، فقد قلتُ في غير هذا الموضوع أن ثم صراعاً دائماً مع نفسي

ومع الكتابة، فلماذا كان هذا الصراع ؟

لأن الكتابة أو الفن بشكل عام بكل أنواعه ليست استكثانية أو استنامة أو عشوائية على إجابة نهائية ، وبالتالي ليست راحة ، بالعكس ، لعل القلق والصراع هو القادر على حفز ما في داخل الروح الفردية والروح الجماعية من قوة ومن إمكانيات . هذا الصراع هو الذي يكون حيوية الحياة . الحياة ليست تلقياً سلبياً وإنما هي مشاركة إيجابية وجدانية . تكررت في هذا السياق ، كلمة مجالدة ، هي مجالدة روحية ، مجالدة عقلية ، مجالدة عاطفية . ليس الصراع عدوة ، ليس خصومة إلا إذا كانت خصومة مع القبح ، مع الظلم ، مع الجور ، مع التشويه ، مع الكذب ، أي أن الصراع هنا هو محاولة لإرساء قيم حقيقية ، ليس بالطريق المباشر ، ولكن بطريق الفن ، الطريق الخفي ، الطريق شديد الرحافة وبالتالي شديد الفاعلية .

في سياق آخر تماماً ثم سؤال ملح : كيف يمكن للمبدع أن يحمي نفسه وذاته الإبداعية من التكرار ؟

لعل الإجابة هنا أن الفنان بطبيعته لا بد أن يكون يفتقراً لهذا التكرار . قرأت لكافكا خمسة أو ستة نصوص لقصة واحدة مع تغير جملة أو مع تغير بداية ، كأنها هو التكرار ، وليس هو تكرار . عندي أيضاً ، أثير هذا السؤال أكثر من مرة من بعض القراء . قالوا إن ثم فقرة معينة أو مدخلاً معيناً يأتي هنا أو هنا وتقريباً بنصه ، الإجابة هي الإجابة نفسها التي قلتها عن الحارة القاهرة - مثلاً - في التيارين المختلفين : ليس هناك تكرار عندما يأتي النص في سياق آخر . هذا السياق الآخر يضيف عليه دلالات أخرى بالضرورة ويولد منه إبداعات أخرى ، عندئذ ينتفي ما قد يراه البعض تكراراً ، عندئذ نجد ما أتصوره جوهر الفن : إعادة تشكيل الوجود .

إقرأ أيضاً :

مواجهة المستحيل

مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة

إدوار الخراط





ظهرت السيرة الذاتية في الأدب العربي كنوع أدبي في العقود الأولى من القرن التاسع عشر. كانت في بداياتها شكلاً جنينياً للرواية. فكيف يستطيع كاتب السيرة الذاتية أن ينسج عن عالم القصة لتأتي سيرته راصدة حياته ومراحلها بدقة بالغة دون أن يحصل ذلك التماس الجميل بين الواقع والخيال؟

وفي هذا المجال يحدثنا المؤلف في سرده لسيرته الذاتية عن علاقته بالبحر، وعن هويته المصرية العربية الإنسانية عبر التاريخ وكيف أنها ظلت صامدة متماسكة في وجه العولمة والتسطيح والتتميع وسيطرة قوى المطلقين بأشكاله، وكيف صانها متمسكاً بالقيم الإنسانية الكبرى ضد كل آليات القهر والتجريد النمطي والاستلاب وسطوة النزعة الاستهلاكية المدمرة، وضد التزمت وضيق الأفق والتعصب والانصياع لطغيان السلطات بكل أنواعها .



دار البستكي للنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: ٢٠١٤